CAECILIA

CÄCILIA,

eine

Zeitschrift

für die musikalische Welt

herausgegeben

von

einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern.

Redigirt von

S. W. DEHN in Berlin.

Zweiundzwanzigster Band.

Enthaltend die Hefte 85, 86, 87 und 88.

NEW-YORK

MAINZ, BRÜSSEL und ANTWERPEN,

im Verlage der Hof-Musikhandlung von ***B. Schott's*** Söhnen.

1843.

LIBRARY
OF THE
MEDICAL
SOCIETY

Inhalt

des

Zweiundzwanzigsten Bandes der Cäcilia.

Heft 85.

Seite

Ueber Geist und Inhalt natürlicher Tonbewegung von *Fr. C. Schwiening* 1

Recensionen und Anzeigen.

Die Musik der Araber, nach Originalquellen dargestellt von *R. G. Kiesewetter*, begleitet mit einer Vorrede von dem Freiherrn von *Hammer-Purgstall* 16

Das wohltemperirte Clavier. 48 Fugen und Präludien in allen Tonarten von *Johann Sebastian Bach*, eingerichtet für das Pianoforte zu 4 Händen von *Henri Bertini* . . 29

Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche. Ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen und Singweisen der volksmässigen Kirchen- und Kunstlieder im Mittelalter. Von *Ferdinand Wolf* 36

Garcias Schule, oder die Kunst des Gesanges, in allen ihren Theilen vollständig abgehandelt, von *Manuel Garcia* Sohn. 39

Vermischtes.

Bannstrahl gegen eine besondere Art geistlicher Musik . . 40

Der Sänger 41

Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst, von *Anton Schmid* (Fortsetzung) 42

Heft 86.

Seite

Ueber Geist und Inhalt natürlicher Tonbewegung von *Fr. C. Schwiening* (Fortsetzung). 65

Recensionen und Anzeigen.

Tonarten des Choralgesanges, nach alten Urkunden, durch beigefügte Figural-Noten erklärt, und als eine Anleitung zum Selbstunterricht, nebst drei vollständigen Massen aus dem römischen Graduel zusammengesetzt, von *Sebastian Stehlin*. 78

Henri Herz. Marche triomphale de Ries, variée pour Piano. 92

Doehler. Album pour le Piano . . . . . —

F. Kalkbrenner. Fantaise et Variations brillantes pour le Piano sur les thêmes de l'elisire d'amore. . . . . —

Thalberg. Grand Caprice sur des motifs de le „Sonnambule.“ 93

Le Part du diable. Komische Oper in 3 Akten, von *Scribe* und *Auber* 94

Zwölf Lieder für die Jugend in Schule und Haus, mit leichter Begleitung des Pianoforte von *Karl Banck* 99

Abendruh, Lied für 1 Singstimme mit Begleitung von Violoncell oder Horn und Pianoforte, componirt von *C. Banck.* —

Notiz zur musikalischen Beilage 100

Intelligenz-Blatt.

Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst, von *Anton Schmid.* (Fortsetzung). 102

Heft 87.

Ueber Geist und Inhalt natürlicher Tonbewegung von *Fr. C. Schwiening* (Beschluss) 129

Die Entstehung der österreichischen Volkshymne, von *Anton Schmid* 152

Seite

Ueber einige theils noch ungedruckte, theils durch den Druck bereits veröffentlichte musikalische Manuscripte von *Johann Sebastian Bach* 166

Ueber die erste Einführung des Nomens Oper für Musikdrame von *C. W. Fink* 172

Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst, von *Anton Schmid* (Fortsetzung) 179

Intelligenz-Blatt.

Heft 88.

Ueber die musikalischen Instrumente und die Instrumental-Musik im Mittelalter und bis zu der Gestaltung unserer damaligen Kammer- und Orchester-Musik von *R. G. Kiesewetter* 187

Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst, von *Anton Schmid* (Fortsetzung) 239

Recensionen und Anzeigen.

Mahomeds Gesang, Ode von Göthe, und: „Mein Herz, ich will dich fragen“ etc., Lied aus Halm's Sohn der Wildniss, für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *C. Löwe* 251

Das Muttergottesbild. Moosröslein. Das Paradies in der Wüste. Drei Legendchen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *C. Löwe* 251

Gregor auf dem Stein. Legende in fünf Abtheilungen, gedichtet von Franz Kugler; für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *C. Löwe* . . . 251

L'amour au village, paroles de Mr. Riche, musique de *F. Burgmüller* 252

La Chatelaine (Burgfräulein), paroles de Mr Riche, musique de *F. Burgmüller* 252

Seite

Der fünfte Mai, (Ode von A. Menneni) Musik von *L. Niedermeyer* 252

Une voix dans l'orage (Eine Stimme im Gewitter), stances de Mr. E. Deschamps, musique de *L. Niedermeyer* . . 252

Ausgewählte Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, aus Alceste, Armide, Iphigenie in Taurie und Orpheus, von *Gluck* 253

Drei Quatuors für zwei Violinen, Viola und Violoncelle, componirt von *Gustav Krug* 253

Notiz zur musikalischen Beilage 254

Intelligenz-Blatt.

Ueber Geist und Inhalt natürlicher Tonbewegung.

Ein Beitrag zur allgemeinen musikalischen Analyse

von

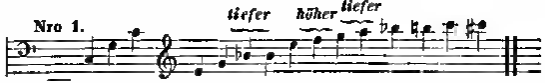
Fr. C. Schwiening.

Wir hören so oft über die vorüberschwebende Natur der Töne und der Bildungen aus ihnen klagen. Bilder und plastische Werke gestatten eine ruhige Beschauung; die Töne aber und die aus ihnen gebildeten musikalischen Formen schweben dem Gehör schnell vorüber, und diese bewegliche verschwebende Natur hört man oft als einen Mangel der Musik darstellen. Ist dem aber auch so? Wird die vorüberschwebende Natur der Musik, als ein Mangel verurtheilt, nicht verkannt? Wir haben nach einer gründlichen Antwort auf diese Frage bisher vergebens gesucht. Sie ist als Klage oft aufgestellt worden, aber nur mit allgemeinen Kunstansichten abgefertigt. Hier ist aber ein näheres Eingehen auf den Geist der Töne erforderlich.

Meiner beschränkten musikalischen Einsicht mir bewusst, glaube ich die erforderliche Antwort auf jene Frage zweckmässig an eine Untersuchung über das Naturgesetz der Tonbewegung knüpfen zu können. Meine Bemerkungen werden, um mich noch bestimmter auszudrücken, auf Geist und Inhalt natürlicher Tonbewegung eingehen, aber hier nur andeutend, da die ausführliche Entwickelung besonders, in einem kleinen Werke, erfolgen wird. Ich folge hier der Tonfolge der sogenannten „mitklingenden Töne."

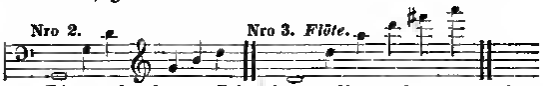
Die „mitklingenden Töne" sind mir immer sehr merkwürdig gewesen. Sie erscheinen, wenn nicht allein der

ganze elastische Tonkörper seine Schwingungen macht, sondern auch einzelne Theile desselben zugleich für sich, in doppelter, drei- und vierfacher Schnelligkeit und so fort, schwingen. Ausser der starken Hauptschwingung des klingenden Körpers werden die Nebenschwingungen, welche die „mitklingenden Töne" hervorbringen, immer schwächer. Unsre Quinte, grosse Terz und kleine Septime unter den „mitklingenden Tönen," abgerechnet, sind aber die andern Schwingungen meist so schwach, dass sie nicht mehr als eigentliche Töne, sondern nur als „Füllungsgeräusch" von dem Ohr vernommen werden, welches nicht grade untersuchend seine Aufmerksamkeit darauf richtet. Daher bringen auch diese meist unvermeidlichen Beitöne keine Unordnung in unsre Musik. Ein auf Saiteninstrumenten angegebener tiefer Grundton:

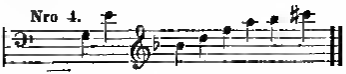


hat die hier bemerkten „mitklingenden Töne" mehr oder weniger schwächer unterscheiden lassen. Auf einem schwach dämpfenden Flügel liess so eben die kräftige Angabe des grossen A das zweigestrichne g als Septime deutlich hören.

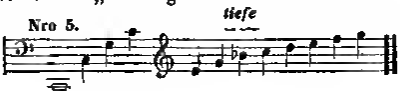
Pfeifen, wie Fagott und Flöte, die am zweiten Ende offen sind, geben diese Beitöne:



Die gedeckten Pfeifen, die auch am zweiten Ende verschlossen sind, geben wieder andere Beitöne:



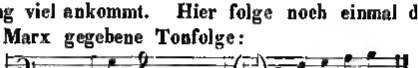
Dr. A. B Marx giebt uns in seiner Compositionslehre diese Formel der „mitklingenden Töne":



In meinem Scheiblerschen Stimmapparate giebt die auf die Anschlagsmaschine gebrachte Gabel für das kleine *b* das dreigestrichene *Fis* ganz vernehmlich an. Ich schliesse daraus, dass sie in ihrem Terzengebiete zwei grosse Terzen unmittelbar auf einander folgen lasst. Aus diesen verschiedenen Angaben folgt von selbst, dass diess Erscheinungen auch heute noch nicht klar aufgefasst und ergründet sind. Doch lässt sich so manches daran knüpfen und daraus schliessen, wodurch wir vielleicht in unserer Auffassung ihnen näher kommen können. Ich möchte dem Wesen des Tons, seiner geistigen Natur näher kommen. Vielleicht dient eine innige Auffassung obiger Erscheinungen dazu. Die musikalischen Lehrbücher erklären jene Tonformeln, nach der daraus abgeleiteten Diatonik, nur so weit, als für die nächsten Bedurfnisse der praktischen Compositionslehre erforderlich ist. Ob ich in diesem Sinne den Werth meiner Bemerkungen werde messen können, das ist eine Frage, die ich hier, zu Anfange meiner Entwickelungen, unbeantwortet lasse. Forkel sagte mir einmal: „wenn ich, müde und erschöpft von dem bunten Geklingel der neuern Kunstwerke, mich erholen will, so spiele ich mir ein einfaches kleines Musikstück von S. Bach vor.“ Ich erwäge hier nicht den durch Kunstwerke von uns in die Töne hineingetragenen Geist und Inhalt, sondern ihren naturlichen Geist und Sinn; ich will hier keinen von uns ausgehenden Inhalt in sie hineintragen, sondern nur die ihnen von Natur mitgegebens Bedeutung aus ihnen entwickeln; ich trage hier nichts hinein, sondern ziehe nur die in Tönen vorhandene natürliche Bedeutung heraus. In diesem Sinne beziehen sich hier meine Bemerkungen, auf den Geist und Inhalt natürlicher Tonbewegung. Mit den Naturtönen und was in ihnen vorhanden ist, befassen sich meine Entwickelungen. Die Aufgabe ist schwer, ihre Lösung ist aber für den Musikfreund wohl eben so wichtig, wie für Forkel jens Gemüthserhebung, die er aus dem Vortrag eines Bach'schen Musikstücks schöpfte. Mit der Erweiterung unseres Gesichts-

kreises gewinnen wir auch einen freieren Blick, der, genährt und gekräftigt an jenem Naturton, einige schwache Seiten unsers musikalischen Treibens in der zweiten Hälfte dieser Entwickelungen unbefangen und scharf auffassen wird.

Ich folge dabei der von A. B. Marx in Nr. 5 gegebenen Formel der „mitklingenden Töne.“ Einige Gründe für meine Wahl werden sich in der Folge ergeben. Versuchen wir sie zu beschreiben. In allen Formeln geht der Grundton in die Höhe. Nach Nr. 2 und 3 erfolgt sein Aufschwung in denselben Intervallen, obgleich die Grundtöne auf verschiedener Tonhöhe erscheinen. Nr. 1 weicht in dem Schritte von $\overline{b}$ zu $\overline{\overline{d}}$ von Nro. 5 ab, wo neben dem $\overline{b}$ gleich das $\overline{\overline{c}}$ erscheint, welches in Nr. 1 fehlt. Die abweichenden Schritte verschiedener Formeln in dem Aufschwung des Grundtons haben wahrscheinlich in den unvollkommnen Versuchen mit künstlich zusammengesetzten Tonmitteln ihren Grund. Nr. 4 spricht für meine Vermuthung. Diese Formel enthält die „mitklingenden Töne“ ganz gedeckter Pfeifen, eines sehr künstlich zusammengesetzten Tonmittels. Wie sehr sie auch in ihren aufschwingenden Tonschritten von den übrigen Tonformeln abweicht, so entwickelt sie doch die Intervalle zu den beiden Akkorden, auf welche bei meiner Untersuchung viel ankommt. Hier folge noch einmal die von A. B. Marx gegebene Tonfolge:



Ihre Töne gehen alle, vom zweiten bis zum letzten, aus dem ersten hervor. Das zwischen $\overline{g}$ und $\overline{\overline{c}}$ natürlich erscheinende b ist hier eingeklammert. Man hat die Entwickelung dieser „mitklingenden Töne“ in der tiefen Octavwiederholung, in dem vom Grundtone bis zum $\overline{e}$ sich bildenden fünfstimmigen Urakkorde, auch in der engen Akkordform zwischen dem kleinen g und dem $\overline{\overline{c}}$,

und in der diatonischen Fortschreitung zwischen $\overline{e}$ und $\overline{g}$ gefunden.

Wir lassen hier diese Erklärung auf sich beruhen, und sehen unsre Tonformel näher an. Wir bemerkten schon vorher, dass hier Ein Ton, das grosse *C*, alle folgenden der Formel hervorbringt. Einmal angeschlagen, setzt sich dasselbe in Bewegung und geht vom zweiten durch alle folgenden Töne bis zum $\overline{g}$; einmal in Bewegung gesetzt, kennt dies grosse *C* auf der bezeichneten Tonbahn keine Ruhe. Ohne mich hier auf das beharrende Wesen des Tons auf derselben Tonhöhe einzulassen, sehe ich nur auf seine wesentliche Bewegung, deren Richtung auch in jener Tonformel anschaulich gemacht ist. Wir sehen den Ton von der Tiefe in die Höhe gehen; sich von der Erde loslösend, lässt er die zu seiner Existenz erforderliche Körpermasse, die Luft, zurück; sein Wesen, die Tonbewegung, steigt in der zurückbleibenden Luft in die Höhe, in dem Sinne, womit wir Höhe und Tiefe der Töne zu nehmen gewohnt sind. Jene hier als erwiesen vorausgesetzte Tonformel macht uns die einzelnen Punkte der Tonbahn anschaulich, durch welche der Grundton in die Höhe geht. Doch können wir die Ankunft des Grundtons in gewissen Punkten der Tonbahn an der Wirkung fürs Gehör, z. B. an dem mitklingenden e; letzteres giebt sich unter den mitklingenden Tönen dem Ohr besonders kund, und ist deutlich zu hören. Wir, von einem Grundton ausgehend, können jenes mitklingende $\overline{e}$ nur als ein Ankommen jenes Grundtons in demselben ansehen, und in dieser Erscheinung nun einen Beweis für den Aufschwung der Töne finden. Die aus Einem Grundtone hervorgehenden Töne obiger Formel sind als „mitklingende" bekannt; ich möchte sie nachklingende nennen, wenn die Sirene von Cagniard Latour dies nur bestätigen wollte. In dem Aufschwung des Tons dürfen wir immer ein weiteres Vordringen, so lange er als Ton erscheint, annehmen. Aber wie weit wir, dem Gesetze

natürlicher Tonerhebung gemäss, mit unserm diatonischen System in die Höhe gehen dürfen, darüber wird die zweite Hälfte dieses Aufsatzes noch etwas bemerken.

In der aufschwingenden Tonbahn ist eine natürliche Mannigfaltigkeit. Der zweite, vierte und siebente Ton sind Oktavwiederholungen des Grundtons; der dritte, in der Formel noch zweimal wiederholte, und fünfte, nur noch einmal wiederkehrende, sind neue Töne. Auch die Tonschritte werden nach und nach kleiner; nach der Oktav folgt die Quinte, Quarte, grosse und kleine Terz, und die kleine Sekunde kommt in der Fortschreitung vom 10. zum 11. Ton vor. Es sind immer andere und neue Intervalle, die hier zwischen dem Grundtone und dem merkwürdigen, in unserer Tonformel eingeschlossenen, Ton $\overline{b}$ entstehen; zwischen diesen beiden Tönen wird kein Intervall wiederholt. Von dem zweigestrichenen $\overline{c}$ an zeigt unsre Tonformel die bekannte diatonische Fortschreitung. So bahnt sich der in seinem Wesen nur Bewegung athmende Ton den Aufschwung. Die einzelnen Tonpunkte in dieser Bahn bezeichnen die nach und nach sich abändernden Schritte, in welchen jene aufschwingende Tonbewegung erfolgt. Wir können, uneigentlich, in den abgeänderten Schritten eine Form der Tonbahn finden.

Doch, abgesehen von dieser geformten Tonbahn, so geht doch aus derselben die aufschwingende Tonbewegung hervor. Zugleich offenbart sich in dieser Form der Tonbewegung ein melodisches und harmonisches Element. Ein melodisches waltet in den „mitklingenden Tönen" vor, da sie nach Angabe des Grundtons erst und nacheinander erscheinen; da in diesem schnellen Nacheinander ihr Vorübergehen vor bewaffneter Anschauung doch vereinzelt denkbar ist. Aber eben an dieses schnelle melodische Element knüpft sich auch das harmonische der „mitklingenden Töne." Jenes erscheint uns hier in seinem schnellen Nacheinander als Tonzusammensetzung, als gleichzeitige Tonangabe. Daher schreiben wir der Formel jener Töne

auch Zusammenklänge zu; neben später erscheinenden Tönen können sich noch vorhergehende hören lassen, können noch klingen. Wir nennen ja jene Formel „mitklingende Töne;“ wir haben darin eine natürliche Tonzusammensetzung. Diese erscheint bei wiederholter Angabe eines Grundtons, z. B. eines Glockentons, oder bei dem Naturspiel einer Aeolsharfe so deutlich und vernehmlich, wie das vorwaltende melodische Element der Naturtöne dies zulässt.

Es ist mir hier in diesem kritischen Theile meiner Erörterungen nur darum zu thun, zu beweisen, dass die Töne die aufschwingende, erhebende Bewegung haben. Es fragt sich nun, ob der Aufschwung, die Erhebung der Töne sich an ihr melodisches und harmonisches Element zugleich knüpft? Beide Elemente, geknüpft hier an dieselben Naturtöne, müssen wegen ihres innern nothwendigen, natürlichen Zusammenhangs auch gemeinschaftlich den Aufschwung und die Erhebung den Tönen gestatten. Wir dürfen daher hier ausser dem melodischen, auch den harmonischen Tonaufschwung vermuthen. Der letztere folgt schon nothwendig aus obiger Bemerkung. Doch veranlasst mich der Inhalt folgender Anmerkung zu einer nähern Entwickelung der aufschwingenden Tonzusammensetzung.

Fragend nach der Beschaffenheit der Tonbewegung harmonischer Zusammenklänge,*) be-

*) „Vor 8 Jahren hörte ich in Frankfurt a. M. von dem Orgelvirtuosen V. auf einer dortigen Orgel Tartinische Töne,“ sagte vor einem Jahre ein Gelehrter zu einigen ihm nahestehenden Zuhörern in F., in welchem derselbe Künstler auch hören hess. Der Concertgeber wurde an seine frühere Frankfurter Leistung erinnert, wusste aber die gewünschten Aufschlüsse über Tartinische Töne nicht zu geben. Jener Gelehrte erklärte Tartinische Töne durch tiefere, die durch gleichzeitige Angabe zweier andern hervorgebracht würden. Diese Erklärung war mir fremd.

Die tiefern Töne setzen in den zugleich angegebenen höhere voraus. Ich stellte den „Tartinischen Tönen“ damals die mir nur

schränken wir uns hier zunächst auf consonirende Tonverbindung. In unserer Tonformel besitzen wir noch keine vollständige diatonische Tonleiter. Wir schliessen von dieser Tonverbindung jenen uns schon bemerklich gemachten Gränzton zwischen $\bar{g}$ und $\bar{\bar{c}}$ und die in der Formel gegebenen Töne $\bar{\bar{d}}$ und f aus. Eine harmonische Tonverbindung suchend, erhalten wir nun aus dem Grundtone und den ersten vier aus ihnen hervorgehenden Tönen unserer Formel einen natürlich fünfstimmigen Akkord,

den wir als den ersten für einen Urakkord halten dürfen, und den wir eben deswegen sehr werth halten. Innerhalb der Gränzen unserer Tonformel kann sich dieser Akkord in verschiedenen Formen auf- und abwärts bewegen; eine Bewegung, die der Componist ihm giebt. Aber von dieser harmonischen Akkordbewegung ist hier nicht die Rede, sondern davon, ob in einer Tonverbindung, z. B. in dem Zweiklange eines Grundtones und seiner Quinte

sich ein tieferer Ton bildet, ein aus einem höhern Zweiklange entwickelter Ton, der eine in die Tiefe gerichtete Bewegung hat, der also tiefer ist als der Zweiklang. Ein solcher Ton hätte die Bedeutung der Tartinischen Töne. Kommen wir nun auf Spuren eines im Zweiklange vorhandenen abwärts gerichteten dritten Tones, oder geht ein in die Tiefe gerichteter Ton aus der Bewegung jenes höhern Zweiklanges hervor, wird denn dadurch überhaupt die vorher in unserer Tonformel anerkannte steigende Tonbewegung in Zweifel gezogen? Wir

---

wahrscheinliche Bemerkung entgegen, dass jeder zuerst angegebene einzelne Ton der tiefste in der dadurch erregten Tonverbindung sei. Die weitere Besprechung darüber wurde abgebrochen. Ohne freundliche Belehrung, überlegte ich jene Frage mit Benutzung der Quellen zu Aufschlüssen die mir zu Gebote standen, und will nun versuchen, das Resultat meiner Untersuchung hier zu entwickeln.

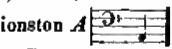
D. V.

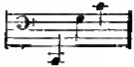
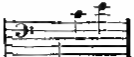
wollen sehen. Schon die unbeschränkte künstlerische Bewegung des harmonischen Urakkordes lässt uns vermuthen, dass uns die Natur auch dafür Winke gegeben hat, die demnach auf die abwärts geneigte harmonische Tonbewegung hindeuten. Aber es wird sich bald ergeben, dass die Bewegung harmonischer Tonverbindungen den der Erde anfliehenden melodischen Tonverbindungen in unserer obigen Tonformel nicht entgegen tritt, auch sie nicht aufhalten, sondern nur ihre in die Höhe gehende Bewegung bestätigen will.

Indem ich nun hier von einer kleinen Tonzusammensetzung, von dem Zweiklange, ausgehe, finde ich in einer kleinen Schrift von J. J. Löhr (Crefeld bei Schüler 1837) über die Scheiblersche Stimmmethode, folgende Stelle in § 20:

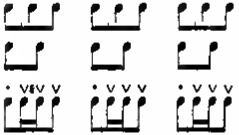
Bevor wir weiter gehen, müssen wir der sogenannten Combinationstöne erwähnen, die Scheibler auf eine sinnige Weise in seinen Rechnungen entdeckte. Der Deutlichkeit wegen wollen wir ein Beispiel aufstellen. Gesetzt, es habe ein Ton 880 Vibr. und ein anderer 660 Vibr. (beide geben den Zweiklang), so erhalten wir in der Differenz von beiden, nämlich 220, eine neue Vibrationszahl, welche als Ton gedacht einen solchen Combinationston darstellt ; nehmen wir nun zwischen diesem neuen Ton von 220 Vibr. und dem tiefsten der frühern, von 660 Vibr., wieder die Differenz, so erhalten wir in dieser 440, ebenfalls eine neue Vibrationszahl, welche als Ton gedacht, einen zweiten solchen Combinationston darstellt, etc.“

Kurz, wir haben hier zwei Töne, das grosse und kleine *a*, gefunden, die aus jenem Zweiklange hervorgegangen sind. Nun heisst es §. 21: Man kann nun alle diese Combinationstöne als wirkliche Töne gelten

lassen, welche beim Klingen der ursprünglichen Töne gleichsam mitklingen; die ursprünglichen, eine Quarte bildenden Töne geben als ersten Combinationston *A*  von 220 Vibr., und dann als zweiten Combinationston von 440 Vibr.; sie werden als solche in dem Verhältniss jener Quarte mit enthalten g s d a e h t."

Auch in einer kleinen Schrift von Opelt „über die Natur der Musik," Plauen 1834, finde ich §. 4 eine hierher gehörige Stelle: die Töne enthalten die Quintconsonanz, die Töne  die Quartconsonanz, und die Töne  die Terzconsonanz." Der Verfasser nennt hier jedesmal einen der drei verbundenen Töne Combinationston, womit nur das tiefste *C* bezeichnet werden kann. Noch ausführlicher wird der Combinationstöne in §. 5 gedacht. „Wenn zwei Pulsreihen gleichzeitig beginnen, deren Geschwindigkeiten sich z. B. wie 3 zu 2 verhalten, so wird offenbar folgende Wirkung daraus entstehen:

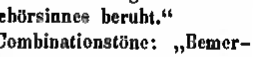
1e Zeit 2e Zeit 3e Zeit.

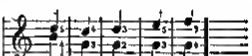


Der Anfang der vereinigten Pulsreihen wird sich nämlich wegen des daselbst Statt findenden Zusammentreffens zweier Pulse besonders auszeichnen und dieser stärkere Puls sich stets nach Verfluss derjenigen Zeit t wiederholen, innerhalb welcher die eine Pulsreihe 3, die andere 2 Pulse vollendet hat. Diese aus blosser Combination

entstehenden stärkern Pulse würden nun wegen ihrer ebenfalls pendelartig gleichmässigen Aufeinanderfolge die Empfindung eines besondern Tones erzeugen, welchem in der Zeit *t* nur 1 Puls angehört. In vorliegendem Falle würde man also 3 Töne hören, welchen in gleicher Zeit respective 3, 2 und 1 Puls zukommen, z. B. *g*, *c*, *C*, oder . Aehnliches findet für jede andere Verbindung zweier verschiedener Pulsreihen mit gleichzeitigem Anfange Statt. Dem Combinationstone kommt nämlich stets die Pulszahl 1 zu, wenn das Pulsverhältniss der erzeugenden Töne in kleinsten ganzen Zahlen gegeben ist. Der Zweiklang $^{c}_{g}$ muss daher den Ton *C* als Combinationston geben, weil diesem *C* 1 Puls angehört, wenn dem *g* 3 oder dem *c* 4 zukommen. Das deutliche Miterscheinen dieser Combinationstöne an der Sirene bestätigt die Theorie dieser Töne, und beweiset zugleich, dass die Vergleichung der Töne und ihrer Verbindung auf blosser Gefühlsmessung mittelst des Gehörsinnes beruht."

Auch §. 10 gedenkt der Combinationstöne: „Bemerkenswerth ist, dass die rhythmischen Systeme ausser diesen Zweiklängen auch noch die dazu gehörigen Combinationstöne völlig deutlich mit erscheinen lassen.





Bedenkt man indess, dass in dem hüpfenden Rhythmus $^{3}/_{2}$, oder in der Figur: selbst dann, wenn die Pulse völlig gleich stark sind, sich doch stets die mit Punkten bezeichneten Pulse als Anfänge des Rhythmus im blossen Gefühl hervorstehend ankündigen und ankündigen müssen, weil das Gefühl hier den Zeitfluss nach der Wiederkehr jeder solchen Figur abmisst:

so erklärt sich jene Erscheinung als völlig befriedigend, und beweisst zugleich deutlich, dass das Gefühl auch bei unzählbar schneller Folge gleich starker Pulse auch den Rhythmus derselben empfinden muss."

In diesen entlehnten Sätzen finde ich die gewünschten Aufschlüsse über die Combinationstöne. Nenne man nun den mit dem Zweiklange $^4/_3$ oder $g\ \bar{c}$ verbundenen Ton C Tartinischen- oder Combinationston: auf den Namen kommt es hier nicht an. Wir fragen nur, ob es in der natürlichen Tonentwickelung Fälle geben könne, woraus die in die Tiefe gerichtete Tonbewegung hervorgehe? Die Combinationstöne weisen nur scheinbar auf solche Fälle hin; g und $\bar{c}$ haben verschiedenene Pulsbewegungen; g macht in der Zeit drei Bewegungen, in welcher $\bar{c}$ vier macht. Die Anfänge dieser verschiedenen Pulsbewegungen fallen zusammen und diese Vereinigung der Pulsanfänge ist der Combinationston. Letzterer wird als besonderer Ton bei der Wiederholung der vereinten Pulsgruppen empfunden, da sladann der vereinte Anfang durch Stärke sich auszeichnet: eine Erscheinung, die für die Ansicht spricht, welche im Combinationstone nur einen *verstärkten*, keinen tiefern Ton finden will. Der Combinationston hat in der Zeit jener vereinten Pulsgruppe nur 1 Puls, während respective die Töne g und $\bar{c}$ 3 und 4 Pulse haben; der Anfang seines Pulses fällt mit den vereinten Pulsanfängen von g und $\bar{c}$ zusammen; es ist in diesem dreifachen Pulsanfange kein zeitliches *Nacheinander*, sondern nur ein zeitliches *Zugleich*. Man muss in *demselben Zeitmomente* zu dem 1 Puls des Combinationstons 1 zählen, in welchem man auch zu dem vereinten Anfange der beiden andern Pulsgruppen 1 zählt. Da nun der Combinationston mit dem *ersten* Pulse jener drei vereinten Pulsgruppen seine Entstehung vollendet, die Töne g und $\bar{c}$ ihre vollendete Entstehung aber nur respective an die fortgesetzten 3 und 4 Pulsen knüpfen, oder ihre Entstehung erst mit den fortgesetzten 3 und 4 Pulsen vollenden: so

folgt aus diesem Nacheinander in den 3 und 4 Pulsen schon von selbst, dass der Combinationston jenem g und $\bar{c}$ vorausgehe, seinen mit den vereinten Anfangspulsen von g und $\bar{c}$ zugleich vereinten 1 Puls früher vollenden und daher früher entstehen müsse als jenes g und $\bar{c}$. Diese Töne g und $\bar{c}$ sind Stufen in der Bahn, auf welcher jenes tiefe C, hier Combinationston genannt, in die Höhe geht. Und damit ist denn genugsam erwiesen, dass jene Tonzusammensetzung, wie jeder einzelne Ton, eine in die Höhe gerichtete Bewegung hat.

Diese Aufschlüsse über die Combinationstöne bestätigen nicht nur die allgemeine aufschwingende Tonbewegung, sondern sie stellen letzteres auch als allgemeines Naturgesetz dar. Sehen wir alle bei der Entwickelung der Combinationstöne vorkommenden Notenbeispiele näher an, so stellen sie einen ursprünglich gegebenen Zweiklang dar. Jeder, willkührlich angegeben, bemüht sich, unsere oben angegebene Tonformel, wenn auch in andere Töne versetzt, zu bilden und ergänzend herzustellen. In dem Zweiklange und dem damit zu verbindenden Combinationstone sind die äussern Umrisse, die wichtigsten Töne der dazu gehörigen Tonfolge gegeben, die, in andern Tönen, unserer ersten Tonformel natürlich nachgebildet ist.*) Alle Zweiklänge mit ihrem Combinationstone deuten auf eine Tonfolge hin, die dieselbe natürliche Bildung zeigt, welche wir in unserer obigen ersten Tonformel erkannt haben. Dieselben Gesetze, welche hier vorwalten, offenbaren sich auch in jenen Nachbildungen, und diese bestätigen nicht nur die

*) Ob die Combinationstöne bei den Zweiklängen als vorausgesetzt empfunden oder gedacht werden; ob der Zweiklang das Gefühl des Combinationstons mit sich führt; ob jener von letzteren abhängig ist, ob der Zweiklang bei Entstehung des Combinationstons mitwirkt und das Gefühl erregen will, dass er, der höhere Zweiklang, seine Entstehung nur von dem vorangehenden Combinationstone entlehnt habe? über diese Fragen an einem andern Orte. D. V.

nachgewiesene aufschwingende Tonbewegung, sondern auch alle melodischen und harmonischen Gesetze, welche wir bisher aus unserer ersten Tonformel entwickelt haben und im Verfolg dieser Blätter noch entwickeln werden.

Der Ton beschleunigt seinen Aufschwung, wie fallende Körper ihre sinkende Bewegung.

Hier folge zunächst nur noch **eine Hindeutung auf ein Naturgesetz** der aufschwingenden Tonbewegung. Massen, Körper, Steine etc. sind schwer und fallen von der Höhe herab auf den Mittelpunkt der Erde. Diese fallende, sinkende Bewegung ist anfangs **langsam** und wird **schneller**, je näher der sinkende Körper dem Mittelpunkt der Erde kommt. Auf letzterer **ruht** jener. Der Ton hat eine **aufschwingende, steigende, von der Erde sich loslösende** Bewegung, welche in der Richtung der sinkenden Körperbewegung geradezu entgegengesetzt ist, aber mit der letztern das Gesetz der Geschwindigkeit gemein hat. Auf den einzelnen Punkten unserer obigen Tonformel ist die in jedem Tone durt vorhandene eigenthümliche Bewegung bekannt, und zugleich wissen wir auch, dass die schnelle Bewegung in den höhern Tönen zunimmt und sich immer mehr in den erreichten höhern Tönen beschleunigt. Macht der Grundton

anfangs in einer Sekunde hundert und einige dreissig Bewegungen, so verdoppelt er diese Bewegungen schon bei seiner Ankunft in der ersten Oktav, und viermal schneller ist sie in der zweiten Oktav. Alle Töne, vom zweiten bis zum letzten unserer Tonformel, bezeichnen nur die nach und nach schneller werdende Bewegung des Grundtons, die nach und nach sich abändernde Form, welche die Bewegung des Grundtons bei Ankunft auf den einzelnen Punkten unserer Tonformel angenommen hat. Und damit ist dann zugleich erwiesen, dass mit der steigenden Tonhöhe auch die schneller werdende Tonbewegung verbunden

ist, oder vielmehr die letztere jene steigende Tonhöhe begründet, oder die gesteigerte Tonbewegung und wachsende Tonhöhe unzertrennlich verbunden sind.

Nur dies wissen wir über die Bewegung, welche wir Ton nennen. Was weiter aus ihr wird, wenn sie aufhört, Erscheinung für unsern Gehörsinn zu sein, darüber bekenne ich meine Unwissenheit. Der fallenden Körperbewegung tritt der Mittelpunkt der Erde entgegen und versetzt sie in Ruhe. Die aufschwingende Tonbewegung entweicht uns, und entzieht sich, hinausgehend über die Sphäre der Tonerscheinungen, unserer Beobachtung. Die immer schneller werdende Tonbewegung kann aufhören, Erscheinung für unser Gehör zu werden, aber ist damit auch zugleich gesagt, dass ihre Bewegung nun plötzlich aufhöre, dass ihr, wie der fallenden Körperbewegung, an der Tongränze ein plötzliches Hinderniss entgegenträte, wodurch auch sie in Ruhe versetzt werde?" Vielleicht komme ich hierauf noch später in diesen Blättern zurück. Hier ist mein Blick in die geheimnissvolle Einrichtung der Natur noch zu beschränkt, und hier kann ich noch nicht der Bemerkung beistimmen, welche v. Baer in seiner Anthropologie in Beziehung auf das Wesen der Musik macht:

„Ich wüsste nicht, in welcher Sphäre Psyche sich weniger verhüllt beobachten liesse."

Hier sey's genug, auf die aufschwingende Tonbewegung aufmerksam gemacht zu haben.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen und Anzeigen.

Die Musik der Araber, nach Originalquellen dargestellt von *R. G. Kiesewetter*, begleitet mit einer Vorrede von dem Freiherrn von *Hammer-Purgstall*. — Mit 6 Abbildungen im Text und XXIV Seiten Noten-Beilagen, welche die Tonformeln der alten Autoren, dann einige jetzt gangbare Volksweisen und Gesänge enthalten. Leipzig, 1842, 4. bei Breitkopf und Härtel.

(Angezeigt von S. W. Dehn.)

Der eben so gelehrte als in der Art der Darstellung sinnreiche und klare Schriftsteller, Herr Hofrath R. G. Kiesewetter in Wien, — dessen Arbeiten zur Aufklärung und Vervollständigung der Geschichte der Musik vor andern um so mehr Verdienst haben, je mehr sie sich auf solche Gegenstände und Epochen der Kunst beziehen, die vor ihm kein Anderer so gründlich und anschaulich dargestellt — liefert durch die Herausgabe des vorliegenden Werkes ein unschätzbares Resultat seiner neuesten Forschungen. Die Geschichte der Musik ist durch ihn wieder um ein Grosses bereichert worden: ein wichtiger, bis dahin mit umfassender Gründlichkeit noch gar nicht berührter Gegenstand: die Systeme der arabischen und persischen Musik und deren Geschichte, ist gänzlich aus seiner bisherigen Dunkelheit hervorgehoben, übersichtlich und kritisch bearbeitet, und dadurch endlich von so manchen fabelhaften Anhängseln, unter denen er verschleiert war, befreiet worden.

In den grösseren bekannten Geschichtswerken eines Burney, Hawkins und Forkel ist die arabische und persische Musik gar nicht berührt. Entweder haben diesen, in mancher anderer Hinsicht sehr verdienstvollen Gelehrten, keine Quellen vorgelegen, oder, was wahrscheinlicher ist,

es fehlte ihnen am Verständniss der etwa vorhandenen Quellen. Die wenigen zusammen gedrängten Notizen über persische und arabische Musik, welche de la Borde im ersten Bande seines *„Essai sur la Musique ancienne et moderne“* (Paris 1780, 4.) mittheilt, bestehen nur in einer Uebersetzung aus dem Persischen des Abulvefa, und sie rühren von einem Dullmetscher der orientalischen Sprachen, Pigeon de St. Paterne, her. Abgesehen von dem darin herrschenden Mangel aller Kritik, sind sie an und für sich viel zu kurz und dürftig, um den betreffenden Gegenstand zu erklären und seinem ganzen Umfange nach in's Licht zu stellen. Neuere Musikgelehrte, die auch über die Musik des Orients geschrieben, fanden fast gar keine Vorarbeiten und haben sich verleiten lassen, nach Gutdünken Manches eben so aufzustellen, und — jedoch ohne Hinweisung auf authentische Quellen — zu behaupten, wie sie es sich als passend zusammen reimen konnten, um wo möglich wenigstens eine angenehme und scheinbar interessante Lectüre zu liefern. Durch solche Eigenmächtigkeiten, wozu nicht selten eine schriftstellerische Eitelkeit führt, die alle Kunstkritik hintenansetzt, ist uns sowohl die arabische als die persische Musik immer ein dunkeles Feld geblieben, um so dunkeler, je mehr der Versuch gemacht wurde, die Geschichte der Musik verschiedener orientalischer Völker auf die uns immer ihrem ganzen Wesen nach noch gar nicht bekannte Musik der alten Griechen zu pfropfen, die Musik der Aegypter mit hinein zu verflechten und Alles chaotisch unter einander zu werfen, was vor allen Dingen möglichst streng gesondert hätte bleiben müssen.

So war der Zustand unserer Wissenschaft von der persischen und arabischen Musik, bis Herr Hofrath Kiesewetter sich zur Lösnng der sich gestellten schwierigen Aufgabe entschloss, und nach langen mühvollen eigenen Vorarbeiten das vorliegende Werk herausgab.

Das Werk selbst beginnt mit einem Vorworte des allgemein geschätzten Orientalisten Herrn Freiherrn von Hammer-Purgstall, in welchem dieser Gelehrte, nach einer vierzigjährigen Beschäftigung mit der orientalischen Literatur, sich unter anderm dahin äussert: „dass unter „den morgenländischen Wissenschaften diejenigen die „schwierigsten und dornigsten sind, für deren nothwendi„ges Verstandniss selbst in den Wörterbüchern keine ge„naue Belehrung über die Kunstwörter derselben zu finden, „und dass keine schwieriger und dorniger als die Lehre

„arabischer Tonkunst, — dass er sich mit dem um die „Geschichte der europäischen Musik so vielfach verdienst- „vollen Herrn Hofrath Kiesewetter verbunden und mehrere „arabische, persische und türkische Werke über Musik durch- „studirt, damit der Inhalt derselben ihm zur Förderung euro- „päischer Kunde von dem musikalischen System der genann- „ten drei Völker verständlich werden möge.“ Drei Jahre — heisst es am a. O. — brauchten die beiden Gelehrten dazu, nun 18 (in der vorliegenden Schrift S. VIII u. IX.) mit kurzen biographischen Notizen über die bei- den wichtigsten Schriftsteller Abdul Mumin und Abdul Kadir, verzeichneten Werke, gemeinschaftlich durchzu- arbeiten. Später zeigte H. Freiherr v. H.-P. auf die Arbeiten des H. Prof. Kosegarten in Greifswald mit rühmender Anerkennung hin, da dieser durch seine Vor- rede zur Uebersetzung der grossen Aghani Iszfahani's (eine Sammlung von Gesängen und deren Literatur — ein anthologisches, aber nicht musikalisches Werk) das für den gegenwärtigen Zweck zu erneuernde Studium einer Handschrift auf der Ambrosiana zu Mailand von dem Werke des Philosophen Farabi, entbehrlich machte.

Endlich spricht H. Freiherr von H.-P. sich über die vorliegende Arbeit des H. Hofr. Kiesewetter in folgenden Worten aus: „In demselben sind zum ersten Male die „musikalischen Systeme der Araber und Perser, „welche Villoteau durch einander geworfen, gehörig von „einander unterschieden und gesondert, und neben der alt- „griechischen Theorie, welche Farabi, (den die „Araber Aristoteles den Zweiten nennen) und vor ihm „schon die Philosophen Alkindi und Costa-Ben- „Luca im dritten Jahrhundert der Hidschret (im neunten „der christlichen Zeitrechnung) den Arabern aufdringen „wollten, macht sich hier das eigentliche praktische System „arabischer und persischer Musik gebührigen Maas- „sen Platz.“

Dann giebt H. v. H.-P. in seinem Vorworte noch kurze Notizen über den Zustand der Musik in Arabien und Persien vor dem Islam, und schliesst mit einigen (in's Deutsche übersetzten) Versen aus der Abhandlung der Brüder der Reinheit, ein Werk, „welches von „allen zum vorliegenden Werke benutzten am ersten eine „vollständige Uebersetzung verdienen würde. Diese Ab- „handlung legt, im Einklange mit den mathematischen und „physikalischen, die Vierzahl zum Grunde, so, dass im

„arabischen Musiksystem nicht die Quinte, „sondern die Quarte die grosse Harrscherin ist, „im Einklang mit den vier Elementen, Tempersmenten, „Jahreszeiten, Menschenaltern u. s. w.“

In den eben angeführten Zeilen über die Arbeit des Herrn Hofrath Kiesewetter liegt wohl die bündigste Beurtheilung eines Kritikers, der, wie nicht leicht ein Anderer, der Sache so ganz gewachsen ist. Zur eigentlichen Kritik eines solchen Werkes werden Vorkenntniasa erfordert, die Ref. nicht besitzt; aus diesem Grunde und weil der Gegenstand zu neu und von so vielfachem Interesse ist, bleibt ihm nur die Aufgabe, die geehrten Leser dieser Blätter mit dem Inhalt der überaus reichen Schrift genauer bekannt zu machen, und auf das grosse Verdienst der drei Gelehrten aufmerksam zu machen, von denen zwei, Freiherr von Hammer-Purgstall und H. Professor Kosegarten, von nun an auch in der musikalischen Literatur den sehr ehrenvollen Platz neben unserm H. Hofr. Kiesewetter einnehmen.

An das Vorwort des H. von H.-P. schliesst sich unmittelbar die Vorrede des Verfassers, der sich anfangs über die Schwierigkeit seines Unternehmens, über das dabei obwaltende Verdienst seines „Mentors“ und, wie dieser, auch über die Verdienste des Herrn Prof. Kosegarten mit der ihm eigenthümlichen Bescheidenheit und mit rühmender Anerkennung und Würdigung fremder Vorzüge ausspricht. — Wahrend er dem Ersten der beiden genannten Gelehrten die Kunda von den orientalischen Musiksystemen verdankt, fühlt er sich dem Andern nicht weniger verpflichtet, weil dieser ihn (durch die weiter oben bereits angeführte Vorrede zur Uebersetzung der grossen Aghani Iszfahani's *) in den Stand gesetzt, seinem Werke eine kurze Geschichte der arabischen Musik voranzusetzen, die „ergänzt mit Rücksicht auf die Epo„chen der Völkergeschichten; in Zusammenhang gebracht „durch Vergleichung der uns bekannt gewordenen Tractate „der arabischen und persischen Autoren, als der noch ein„zig übrigen Monumente von der Musik ihrer Zeit: unter„stützt auch durch gelegentliche Aeusserungen arabischer

*) Alii Ispahanensis Liber Cantilenarum magnus, ex codicibus manu scriptis arabice editus, adjectaque translatione, adnotationibusque illustratus ab Joh. Godofr. Ludov. Kosegarten, etc. Tom I. Gripesvoldiae, 1840.

„Historiker, dem Leser eben so willkommen sein wird, „als sie der Verf. zum Verständnisa und zur richtigen „Schätznng der Handschrift für nöthig fend, und als man „ehe (in dem vorliegenden Werke) den sonst gangbar „gewordenen Meinungen entgegen gesetzte Behauptung, in „derselben ihre Rechtfertigung finden soll."

Nach dieser Vorrede beginnt das eigentliche Werk mit einer Einleitung, die 1) die Geschichte der arabischen Musik, und 2) einige Worte über die „Aufgabe des Verf." enthält. Dann werden der Reihe nach in 8 verschiedenen Abschnitten folgende Gegenstände besprochen: 1) die Tonleiter, 2) von den Verhältnissen der Töne, und von der Art und Weise dieselben zu berechnen. Von der Consonanz und Dissonanz. 3) Von dar Zusammensetzung der Töne; von den Tonarten, a) der arabischen Lehrer, b) der arabisch-persischen Schula nnd c) von den Tonarten nach dem naueren peraischen System. 4) Von dem Zeitmaaes und dem Rhythmus. 5) Von den Instrumenten. 6) Der Versuch einer Tonschrift. 7) Beurtheilung des Musik-Systemes der Araber nnd Peraer. 8) Einiges über die heutige Musik der Araber, Beduinen, Mauren. Perser und Türken. — Als Anhang folgt a) Von den Gesetzen der Harmonie (von einem pereisehen Philosophen des XV. Jahrhunderts); b) die arabische und pereische Literatnr im Fach der Musik. c) Verzeichniss der Namen musikalischer Instrnmente und verschiedener Kunstwörter. — XXV Seiten Noten - Beilegen, welche die Tonformeln der alten Autoren und einige jetzt gangbare Volksweisen und Gesänge enthalten, bilden den Schluss dea Buches. —

Aus dieser Zusammenstellung ergiebt sich gleich beim ersten Anblick, wie viel Neues nnd Interessantes in dieser Schrift enthalten ist. Es sei mir erlaubt, in möglichster Kürze Einiges aus den verschiedenen Abschnitten nnd Anhängen der Reihe neeh aufzuführen.

I. Geschichte der arabischen und persischen Mnsik. Alle Spuren über Poesie und Gesang vor Mohommed sind für uns unwiederbringlich verloren gegangen. (Flügel: Geseh. der Araber, Leipzig 1832.) Seit der Eroberung Persiens im VII. Jahrh. nach Chr. durch die Araber, verschmelzen beide Volker mit einander und bilden sich von dieser Zeit an gegenseitig in Künaten nnd Wissenschaften. Perser nehmen von dan Arabern, nnd diesa wieder von jenen Gesänge an. „Die gangbare Behauptnng europäischer Schriftsteller, nach welcher die Araber

unter den Persern die Musik-Theorie der Griechen gefunden und sich angeeignet haben sollen, ermangelt nicht nur jedes historischen Zeugnisses, sondern findet auch in den Umständen der Zeit nicht die entfernteste Bestätigung.“ Zur Erörterung dieses Gegenstandes stellt der H. Verf. eine besondere Untersuchung an, (pag. 6) „ob und in wiefern das griechische Element in die arabische Musik übergegangen und in dieser vorherrschend geworden,“ nach welcher sich herausstellt, dass Farabi (geb. gegen 900, gest. 950 n. Chr.) ein arabischer Philosoph, vertraut mit den Schriften Euclid's, Aristoxen's von Tarent und Anderer, die Absicht hatte, die Irrthümer der arabischen Musiker, seiner Vorgänger (deren es schon im VIII. Jahrh. gab) zu berichtigen und die Theorie der Griechen einzuführen. Wirklich enthält sein Werk, (früher nur dem Namen nach bekannt und jetzt zuerst durch H. Pref. Kosegarten ausführlich dargestellt und eine sehr erwünschte Zugabe zu dem Artikel „Farabi“ in Fétis Biographie universelle etc. T. IV.) die Theorie der Griechen. Aber bei Schriftstellern nach Farabi findet sich ein von dem griechischen wesentlich verschiedenes System, welches unter den arabischen Lehrern verhergegangener Zeit und allerdings ohne Einfluss griechischer Gelehrthgit sich entwickelt haben musste; kurz, Farabi's griechisches System fasste unter den ihm folgenden arabischen Lehrern keine Wurzel, und somit kann er auch nicht der Reformator der arabischen Musik genannt werden. — „Es ist kein Zweifel, dass (pag. 11) die Perser in der Musik die Lehrer der Araber gewesen; es fragt sich aber, ob diese von jenen auch die Theorie überkommen haben, die wir wenig später unter den Arabern finden?“ Diese Untersuchung führt den H. Verf. endlich zu folgendem durch seine Neuheit sehr interessanten Resultat (pag. 15): Es lassen sich, da die ersten Anfänge einer musikalischen Theorie unter den Orientalen, in der Umgebung der Chalifen aus dem Stamme der Omajiden, dann der Abassiden zu entdecken sind, von da an, folgende Phasen derselben bezeichnen:

1) Entstehung und allmählige Entwickelung einer eigenen, einheimischen (weder ererbten noch überlieferten) Theorie durch arabische Philosophen, seit dem III. Jahrhundert arabischer Zeitrechnung, dem IX. u. Z. R. — Das System ist jenes, welches zwischen dem ganzen

Ton zwei mittlere annimmt, und in dem Umfang der Oktave 17 Intervalle begreift.“ (s. weiter unten.)

2) Grosse persische Theoretiker gegen das Ende des VII. Jahrh. der Hidschret (im Anfange des XIV. u. Z. R.) bearbeiten vorzüglich den mathematischen Theil mit mancher Neuerung, obgleich von dem älteren arabischen (17-Ton-) System noch ausgehend, auf eben desselbe einlenkend auch desselben Tonformeln oder sogenannte Tonarten beibehaltend; und dies ist die arabisch-persische Schule“

3) „Wenig später (vielleicht noch gleichzeitig mit dieser letzteren) taucht in Persien ein absolut neues System auf, erweislich aus unserem Europa dahin verpflanzt, von den Persern noch orientalischer Weise verarbeitet, doch die Spur seines Ursprunges nicht gänzlich verwischend. Es ist das System der 7 wesentlichen Töne mit 5 eingerückten Zwischentönen, wie es unsere Claviere darstellen: wir wollen es das Zwölfton-System nennen. Unter dem achtbareren Theil der persischen Gelehrten scheint aber dasselbe noch lange keinen Eingang gefunden zu haben.“

Dieses durch kritisches Studium der Originalquellen gewonnene Resultat, stellt uns die Geschichte der arabischen und persischen Musik zum Erstenmale übersichtlich dar, und erhöht dadurch das Verdienst des geehrten H. Verf. um so mehr.

Die nun folgende, sich selbst gestellte „Anfgabe des Verfassers“ ist: die oben unter 1, 2 und 3 bezeichneten verschiedenen Systeme in einer möglichst fasslichen Darstellung vorzulegen. 1. Abschnitt. „Die Tonleiter des arabischen Syatems in ihrer einfachsten Gestalt gleicht unserer distonischen Durtonleiter; sie unterscheidet sich von dieser aber durch die siebente Stufe, die von der sechsten um einen halben, von der achten einen ganzen Ton entfernt ist. Z. B.

C. D. E. F. G. A. B. c.
1 2 ½ 1 1 1½ 1

Sie wird von den Lehrern verschiedenartig betrachtet: entweder aus einem Tetrachord und verbundenen Pentachord bestehend: *C — F* und *F — c*, oder aus 2 verbundenen Tetrachorden: z. B.

C. D. E. F. G. A. B.
F. G. A. B. C. D. Es.

u. s. w. wodurch sich ein Quartenzirkel bildet, der auf die (bei uns sogenannten Halbtöne) eingeschalteten Töne führt. Durch Einschiebung von Zwischentönen besteht die Octave der arabischen Musik aus 17 Tönen, die mit den Zahlen 1 bis 17 bezeichnet werden — (also gerade wie unser System, wenn man von den enharmonisch verwechselten Tönen jeden als selbstständig zählt, z. B.)

C cis des D dis es E F fis ges G gis as A ais b H.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17.

Eben hier verdanken wir dem H. Verf. die völlige Aufklärung eines bisher ganz dunkeln Gegenstandes, der selbst die neuesten europäischen Schriftsteller über die Musik des Orients zu allerlei mitunter ganz fabelhaften Nachrichten und Angaben verleitet hat. Weder Araber noch Perser (und aller Wahrscheinlichkeit nach kein einziges Volk in Asien und Afrika) hat für die praktische Ausführung der Musik die Eintheilung des ganzen Tones in eigentliche Dritteltöne angenommen. Unsere Schriftsteller haben sich wohl dadurch verleiten lassen, dass sie alle als selbstständig aufgestellten Töne zwischen dem ganzen Tone, für Eintheilungen desselben ansahen, statt dessen sie unsere enharmonische Verwechselung der Töne hätten berücksichtigen sollen. Ohne Bezugnahme auf diese haben sie also (die arabischen durch Ziffern vorgestellten Töne hier mit unserm Namen benannt:)

$$\underbrace{C \quad cis \quad des}_{1/3 \quad 1/3 \quad 1/3} \quad D$$

einen und denselben Zwischenton für zwei verschiedene Tonabstufungen genommen, und darauf hin behauptet, dass die Orientalen in so kleinen Tonabstufungen melodisch fortschritten, die wir nach unserem Tonsystem zu bezeichnen nicht im Stande wären.

Der bisher herrschende Irrthum ist hiermit nun endlich beseitigt. Wir finden bei den Völkern des Orients ein Octavensystem mit ähnlicher Eintheilung in ganze und halbe Töne, wie wir es bei uns haben.

Im II. Abschnitt: „Von den Verhältnissen der Töne und von der Art und Weise dieselben zu berechnen; von der Consonanz und Dissonanz“ wird der sogenannten Dritteltöne wieder erwähnt. „Wirklich (pag. 32) sind jene gewöhnlich geglaubten auch von uns meistens nur also genannten Dritteltöne — nicht eigentlich Drittel eines in 3 gleiche Theile getheilten

ganzen Tonintervalles," (und pag. 34) „selbst der Begriff von Dritteltönen lässt sich in ihren Schriften (der Orientalen) weder dem Worte, noch der Erklarung nach, mit Bestimmtheit nachweisen." Es wird sogar unter Anziehung von 3 Originalquellen dargethan, dass das Resultat der dortigen Berechnung der Intervalle ganz mit dem unsrigen übereinstimmt, wenn auch die Art und Weise der Berechnung eine ganz andre ist.

Dieser zweite, mit dem möglichsten Scharfsinn und dabei in einer Precision und Kürze des Ausdrucks, die nichts zu wünschen übrig lässt, so klar hingestellte Abschnitt, giebt ebenfalls zum Erstenmal vollkommenes Licht uber die Musik des Orients. Bei seinem mannigfachen Interesse fur die speculativen Theoretiker, wird er besonders auch als Berichtigung aller bisherigen Urtheila über arabische Musik nnd aller Beschreibungen derselben, um so willkommener sein, jemehr in neuester Zeit besonders die Nachrichten des *H. Fétis*, die derselbe in dem seiner *„Biographie universelle des Musiciens etc."* vorgedruckten *„Résumé philosophique de l'histoire de la Musique"* mittheilt, einer Berichtigung bedurfen.

Ueber das Wesen der Consonanz und Dissonanz, ist aus diesem Abschnitte noch herauszuheben, dass die Orientalen die Harmonie in unserm Sinne, d. i. das gleichzeitige Erklingen 2, 3 oder mehrerer verschiedener Töne, nicht kennen, dass auch die Ausdrucke: harmonisch, consonirend oder nicht consonirend, dort nicht in der bei uns üblichen Bedeutung (von Zusammenklängen) vorkommen, sondern als eine, relativ auf einen gegebenen Ton, in der consecutiven (melodischen) Fortschreitung der Töne, dem Gehör angenehme oder missfällige Beziehung zu verstehen sind.

Dieser Umstand überhebt alle für die eingebildeten Dritteltöne enthusiasmirten Schriftsteller, diese in eine harmonische Beziehung zu einander zu bringen, und somit raubt er ihnen ein grosses Feld für ihre Speculationen.

Im III. Abschnitt: „Von der Zusammensetzung der Töne (Composition, Terkib) und den Tonarten (Dschemme oder Perdé)," wird erst die Definition von Tonart gegeben: „es sind gewisse Tonreihen, welche innerhalb des Intervalls der Octave, die Ordnung der Töne nach ihren verschiedenen Grössenverhältnissen geregelt

darstellen; Formeln, nach welchen die Tonweisen in der Ausübung gebildet werden dürfen und sollen.

Hiernächst werden die verschiedenen Tonarten, wie sich solche bei den Autoren der verschiedenen Perioden und in verschiedenen Ländern deutlich gesondert finden, übersichtlich mitgetheilt „ohne durch eitle Hypothesen ein System hineinzudeuten." Zuerst giebt der Herr Verf. die Tonarten der arabischen Lehrer, dann die der arabisch-persischen Schule und schliesslich die Tonarten nach dem neueren persischen System.

Zu diesem Abschnitte, welcher in Bezug auf unsre Dur- und Molltonart und auf die sogenannte Verwandtschaft der Tonarten, einen für uns ganz fremden Anstrich hat, giebt der H. Verf, um die von ihm benutzten Originalquellen anschaulich und verständlich zu machen, XIV Seiten Notenbeilagen, auf welchen die verschiedenen Tonarten (in unserer Notenschrift) verzeichnet sind. Hierdurch werden nun auch die von Villoteau in seiner „Abhandlung über die Musik der Araber" unvorsichtig unter einander vermengten Angaben über die Tonarten, berichtigt, und zugleich werden dessen Abschreiber zurecht gewiesen.

Der IV. Abschnitt handelt umständlich „von dem Zeitmasse und dem Rhythmus" nach einem der gründlichsten persischen Theoretiker, *Mahmud Schirafi.*

Nachdem der H. Verf. das nöthige Material vorausgestellt, führt er zu dem Resultat, dass wir den Orientalen die Kenntniss des musikalischen Metrums, und des musikalischen Rhythmus, in dem Begriffe unserer Musik nicht zugestehen können." Zum Beschlusse dieses nicht weniger als die vorigen interessanten Abschnittes, wird ein Gesang nach Abdolkadir, a) in der Originalnotation des Autors (in Ziffern) und b) so gut es sich thun liess, in Takte nach europäischer Weise eingetheilt, beigefügt. Dass dieser Gesang — Melodie in unserm Sinne des Wortes kann es nicht genannt werden — mit dem unsrigen keine Aehnlichkeit hat, wird schon der Umstand beweisen, dass in 15 Taktan fortwährend der $^3/_2$, $^6/_4$ und $^4/_2$ Takt miteinander abwechseln, dass ihm also alle metrische und rhythmische Symmetrie mangelt.

Zur Ergänzung des V. Abschnittes „Von den Instrumenten" gehört der dritte Anfang: „Verzeichniss der Namen der musikalischen Instrumente." In einer ausgeführten Anmerkung zu Anfang dieses Abschnittes führt der H.

Verf. die bereits früher aufgestellte Behauptung: dass die Laute bei den Griechen nicht im Gebrauche gewesen, sehr glänzend durch. Die Laute ist ägyptischen Ursprunga und ist von da zu den Persern gekommen, die sie wieder den Arabern überliefert haben. Farabi und die Brüder der Reinheit erwähnen der Laute sehr ausführlich und bieten also 2 bisher unbekannte, oder wenigstens unbenutzte Quellen zur Geschichte dieses Instruments. — Bei den persischen Autoren des XIV. Jahrhunderts findet man schon einen bedeutenden Vorrath von Instrumenten angezeigt; sie classificiren dieselben in drei Haupteintheilungen: „Saiten-, Blas- und Schlag-Instrumente; unter den erstgenannten werden auch solche angeführt, die mittelst eines mit Pferdehaar bespannten Bogens intonirt werden. — Im Ganzen genommen gehört dieser Abschnitt zu den reichsten und er zeugt von dem erstaunenswürdigen Fleisse des H. Verf., der keine ihm bekannt gewordene Quelle unbenutzt, und keine von früheren europäischen Schriftstellern dieses Faches aufgestellte Angaben ungeprüft gelassen hat.

Der VI. Abschnitt handelt: „Ueber den Versuch einer Tonschrift."

Der H. Verf., dessen bekannte Verdienste um die Geschichte europäischer Tonschrift ein glänzendes Vorbild für alle Musikgelehrte dieses Faches ist *), bezieht sich hier erklärend und berichtigend auf die von de la Borde und Dalberg mitgetheilten Proben einer angeblichen Notation, in welcher jeder Leser eine „mühsame, eingeschränkte und äusserst unzuverlässige Methode zur Ueberlieferung einer Tonweise" findet. Das Resultat der Forschungen des H. Verf. ist folgendes: „die Theoretiker, der arabischen sowohl, als der arabisch-persischen Schule, konnten sich, Behufs der Erklärung, statt Tonzeichen oder Noten in irgend einer Gestalt, immer der Zahlen ihres Systemes — von 1 bis 18 in der ersten, von 18 bis 35 in der zweiten Octave — bedienen. — — Gesänge zu notiren, war nicht des Theoretikers Aufgabe; dem Praktiker aber war eine Tonschrift nicht unumgänglich nöthig; er erfand und improvisirte seine Weisen, die er im Gedächtniss behielt;

*) 1) Berichtigung eines in den Geschichten der Musik fortgepflanzten Irrthums, die Tonschrift Papst Gregor d. G. betreffend. Leipz. allg. mus. Zeit. Jahrg. 1828. No. 25, 26 und 27.

2) Die Tabulaturen der älteren Praktiker etc. Leipz. allg. Zeit. Jahrg. 1831. No. 3, 5, 9, 12, 16 u. 17.

die Erfindungen Anderer erlernte er auf technischem Wege und vom Anhören.“ Das Einfachere von der Hand weisend, um durch das künstlicher Scheinende die Bewunderung des Laien zu erregen, wählten einige persische Autoren der neueren Periode jene Methode, von welcher da la Borde, am a. O. I. S. 185 u. ff. Proben mittheilt, die wir in dem vorliegenden Werke auf der zur S. 67 gehörenden Tafel, mit Uebersetzung der Schrift und berichtigt, eingerückt finden. „Ein von einem alten Autor notirter vollständiger Gesang aus der blühenden Periode arabischer oder persischer Kunst ist aber noch nicht vorgefunden, und selbst aus neuerer Zeit ist noch kein solcher in einer glaubwürdigen Orginaltonschrift beigebracht worden.

Im VII. Abschnitt: „Beurtheilung des Musik-Systemes der Araber und Perser“ spricht der H. Verf. sich dahin aus, dass man sich nicht verleiten lassen solle, von den uns hinterlassenen musikalischen Schriften oft unendlich fein spekulirender Verfasser, auf die Beschaffenheit der praktischen Musik und auf deren Ausführung zu schliessen. Man soll also nicht weiter meinen, dass die Orientalen wirklich sich solcher Toneintheilungen bedienen, die selbst ein fein gebildetes Ohr eines europäischen Musikers nicht als eigentliche Tonabstufungen zu unterscheiden vermag. Der H. Verf. hält es für ganz ausgemacht, (und nach seinen sinnreichen und fleissigen Benutzungen authentischer Quellen ist er auch hier wieder der Erste, der zu diesem Ausspruch berechtigt ist) „dass diejenige Musik (Melodie), welche unter den Arabern und Persern von den Tonkünstlern, und von den „Liebhabern“ in den gebildeten Ständen wirklich ausgeübt worden, unberührt von Theorie, oder von derselben emancipirt, eine ganz andere und der unsrigen viel ähnlicher gewesen sein muss, als man nach den vorhandenen Tractaten der Lehrer und den fabelhaften Erzählungen und Traditionen der orientalischen Schriftsteller von den Wundern ihrer Musik, zu glauben verleitet werden konnte.“

Der letzte (VIII.) Abschnitt enthält: „Einiges über die heutige Musik der Araber, Beduinen, Mauren, Perser und Türken.“ Er ergänzt den vorigen und führt mit Hinweisung auf die in Notenschrift mitgetheilten Beilagen zu der Ueberzeugung, dass, so weit man bis jetzt nachgeforscht hat, allenthalben auf diatonische Tonleitern begründete Melodieen gesungen werden, dass man solche sogar

unter den uncivilisirten Inselvölkern antrifft, die bisher mit Europa noch nicht im Verkehr standen.

In diesem wie in allen bisherigen Abschnitten beweist der gelehrte H. Verf. eine durchaus vorurtheilsfreie, gründliche Kritik; alle von ihm aufgestellte Resultate sind so einleuchtend und bundig erwiesen, dass es von nun an wohl keinem nachfolgenden Schriftsteller (es sei denn aus Unkenntniss des Vorhandenen) einfallen wird, die alten Mährchen von der Ausführung sogenannter Drittelstöne wieder aufzuwärmen, oder gar zu behaupten, dass die Orientalen in einem ganz absonderlichen Gefühl für ächte Schönheit der Musik sich häufig und ohne Schwierigkeit der Enharmonik in der Ausführung bedienen, indem sie alle zwischen einem ganzen Tonraum, von den speculativen Theoretikern auf dem Papier berechneten, chromatischen und selbst enharmonischen Tonabstufungen durchlaufen und — dass sie eben hierdurch den Schönheitssinn beurkunden, durch welchen sie den Europäern so unendlich weit überlegen sein sollen. —

Im Ganzen genommen darf das vorliegende Werk des H. Hofrath Kiesewetter, wenn gleich nicht als sein populärstes, doch als sein gelehrtestes — dabei aber nicht weniger zugänglich als seine frühern — und wegen seiner Gelehrsamkeit sowohl, als wegen der ebenmässigen Uebereinstimmung zwischen dem schwer darzustellenden Stoff und der sehr gewählten Art der Darstellung, als sein vorzüglichstes genannt werden. Alle wahren Freunde der Geschichte der Tonkunst, sowohl Kunstfreunde als Gelehrte von Fach, sind ihm für die Beharrlichkeit, mit welcher er den gewählten Gegenstand gefördert, herrschende Irrthümer zurückgewiesen, und neue wichtige Resultate begründet hat, aufs Neue dankbar verpflichtet; alle wünschen gewiss einstimmig, ihn noch lange in ungestörter Thätigkeit zu sehen und an den Früchten seiner Erndte ihren Theil zu haben. Möge es ihm daher gefallen, das musikalisch-literarische Publikum bald wieder mit neuen Gaben zu erfreuen.

Die äussere Ausstattung des Werkes von Seiten der lobenswerthen Verlagshandlung ist in der von ihr gewohnten Eleganz bewerkstelligt.

S. W. Dehn.

Das wohltemperirte Clavier. 48 Fugen und Präludien in alleo Tonarten von *Johann Sebastian Bach*, eingerichtet für das Pianoforte zu 4 Händen von *Henri Bertini*. Geziert mit Bach's Portrait. 1te bis 3te Lieferung. Maioz, bei B. Schott's Söhnen.

Das Unternehmen, Bach's wohltemperirtes Clavier durch eine Bearbeitung zu 4 Händen auch der grossen Anzahl von Clavierspielern zugänglich zu machen, welche nicht im Stande sind, die bedeutenden Schwierigkeiten, welche dieses Werk in der Originalform bietet, zu überwinden, ist ein so glückliches und zeitgemässes, dass man sich nur wundern kann, es nicht schon längst ausgeführt zu sehen. Das Studium Bach'scher Compositionen und die Liebe für dieselben hat sich in neuerer Zeit immer mehr verbreitet, und man darf annehmen, dass es allenthalben, wo überhaupt die Musik mit Eifer und Liebe gepflegt wird, auch nicht an solchen Musikern und Kunstfreunden fehle, welche, ernster gesinnt, hinweg flüchten von den frivolen Klängen der modernen Musik, und Nahrung suchen für ihre Seele in den Werken Bach's, dieses tiefsinnigen, echt deutschen Componisten.

Der Erste, welcher die Idee: die Schwierigkeiten Bach'scher Compositionen durch vierhändige Bearbeitungen zu vermindern, öffentlich ausführte, war der um die Beförderung einer edlen Richtung in der Musik hochverdiente J. N. Schelble, Gründer und Director des Cäcilienvereines in Frankfurt am Main. Er selbst bearbeitete auf diese Art mehrere, bis dahin ungedruckte Choralvorspiele, und einer seiner Schüler arrangirte unter seiner Anleitung die 6 grossen, sogenannten „Wiener" Orgel-Präludien und Fugen. Beide Werke wurden in Frankfurt gedruckt.

Eine Orgelcomposition aber, welche schon von Haus aus einen weitern Umfang hat und fast schon durch die Pedalstimme allein einen zweiten Spieler hinreichend beschäftigen kann, ist der vierhändigen Bearbeitung ungleich günstiger, als eine im strengen Style geschriebene Claviercomposition. Denn diese bewegt sich nur in engem Umfange, die Stimmen liegen stets so nahe, dass zwei Hände sie in gebundenem Flusse auszuführen vermögen, woraus beim vierhändigen Spiel leicht Collisionen entstehen. Die Versetzung oder weitre Ausdehnung der

Stimmen in höhere oder tiefere Octaven ist dem Bearbeiter schon durch den Styl untersagt, ja selbst Verdoppelungen können nur bei besonders geeigneten Stellen, und auch dann allein in den äussersten Stimmen (am besten im Basse, gestattet werden. Nur wenn der strenge imitatoriache Styl in einen freien, bewegteren übergeht, gewinnt der Bearbeiter Freiheit. Dann kann es ihm gelingen, durch geschickte Benutzung der Vortheile, welche ihm durch das vierhändige Spiel geboten werden, nicht nur den Effect des Originalwerkes zu erreichen, sondern ihn noch um ein Bedeutendes zu erhöhen. Aus diesen Gründen ist also die Mehrzahl der Präludien des wohltemperirten Clavieres, der vierhändigen Bearbeitung günstiger, als die Fugen. Eine Anforderung von äusserster Wichtigkeit entsteht ferner dem Bearbeiter des wohltemperirten Claviers: er muss die im Originale fehlende Tempo- Vortragsbezeichnung hinzufügen, denn ohne dieselbe ist schon das Verständniss und der Vortrag des Originalwerkes ungemein erschwert; das vierhändige Spiel muss von dem Grunde der gleichen Auffassung beider Spieler ausgehen; fehlt diese, so tritt völlige Anarchie ein, und die Kunst ist zerstört. Dieser Anforderung zu genügen, kann aber nur einem mit Bach's Geiste und Schreibart innigst Vertrauten gelingen, einem, der es vermag, das geistige Leben, den reichen Schatz allgemein menschlicher Empfindungen, und dabei jene wunderbare Kunst harmonischer Combinationen, wodurch diesem Werke der Stempel der Classicität aufgedrückt wird, in verwandter Seele nachzufühlen und aufzufassen. — Ich will gestehen, dass es mich überraschte, den Namen Henri Bertini als Bearbeiter zu lesen. — Also ein Ausländer musste dieses echt deutsche Meisterwerk vollbringen! — Man sollte vermuthen, die deutsche Kunst sei aus dem Vaterlande vertrieben und nach Paris geflüchtet, wenn nicht noch so manche Namen von bestem Klange bei uns lebten, und durch ihre Werke bewiesen, dass sie ihren Sebastian Bach wohl verstanden und zu Herzen genommen haben. Ich will jedoch Herrn Bertini keineswegs zu nahe treten, vielmehr muss ich gestehen, dass er seine schwierige Aufgabe auf eine höchst achtungswerthe, mitunter sogar vorzügliche Art gelöst hat. Bach's erhabenes Werk ist würdig und mit Liebe aufgefasst, und diese Auffassung mit grosser Geschicklichkeit wiedergegeben. Dabei bemerkt man an der vorliegenden Bearbeitung eine gewisse Freiheit und

Selbständigkeit, wodurch sie einem Originalwerke ähnlich wird. Dankenda, ernst gesinnte Clavierspieler, und nur für solche ist dieses Werk bestimmt, finden hier eine Aufgabe, welche zwar, obgleich sie keine bedeutende Fingerfertigkeit erfordert, nicht sogleich vom Blatte zu spielen ist, aber bei ernsterem Studium reiches Interesse und schönen Genuss darbietet.

Nach dieser allgemeinen Anmerkung mögen einige Bemerkungen über Einzelheiten gestattet sein.

Die Bezeichnungen des Zeitmasses und Vortrags zeugen zwar fast durchgängig, dass H. Bertini das Werk würdig aufgefasst habe, doch ist hinsichtlich der Vortragsbestimmungen eine zu grosse Vorliebe für das Staccato nicht zu verkennen, welches doch im gebundenen Style nur höchst vorsichtig und selten angewendet werden sollte. Hier mag jedoch sogleich die Bemerkung folgen, dass das Staccato, von welchem hier die Rede ist, weit entfernt bleibt von jenem unablässigen, rauhen Abstossen, durch welches man so häufig, selbst von übrigens vielleicht ausgezeichneten Orchestern, namentlich bei Aufführungen von Oratorien, die Fugen zu einem Sinn und Geist tödtenden Charivari herabwürdigen hört. Wahrlich, jene Scheu vor den Fugen, welche noch bei einem grossen Theile des Publikums besteht, kann durch solchen Vortrag nur erhalten und — gerechtfertigt werden. Das Staccato in der vorliegenden Bearbeitung dagegen ist jenes feine, elegante, welches vorzugsweise die modernen Pianisten anzuwenden pflegen, das aber in Bach'schen Compositionen, obgleich diese einen eleganten Vortrag nicht nur sehr wohl zulassen, sondern sogar häufig unbedingt fordern, doch nicht eine so durchgängige Anwendung finden kann, als hier der Fall ist.

Dass in einem so grossen und ausgedehnten Werke, wie das vorliegende, nicht alle Theile mit derselben Vorliebe behandelt sind, kann man nur natürlich finden. Hat ja selbst Bach in dem ersten Theil sich keineswegs immer auf gleicher Höhe erhalten! — So finden sich auch in der Bearbeitung neben vielen vortrefflich gelungenen Stücken (als welche namentlich die Mehrzahl der Präludien bezeichnet werden muss) andere, wo der Bearbeiter sich auf die rein mechanische Vertheilung der Stimmen unter vier Händen beschränkte. Ja selbst diese Vertheilung findet nicht einmal nirgendwo statt. In den Präludien in *f*- und *fis dur*, so wie in

der Fuge in *e moll* ist jedem Spieler seine Parthie auf einem einzigen Notensysteme zugetheilt worden und es bleibt ihm selbst die Mühe überlassen, sich dieselben für seine beiden Hände zu arrangiren, wenn er nicht etwa vorzieht, sie mit einer Hand zu spielen, was doch unmöglich in der Absicht einer Bearbeitung zu vier Händen liegen kann, auch ausserdem schon durch den Sitz der Spieler am Claviere äusserst unbequem sein würde.

Die Präludien in *C-* und *B dur* sind nicht arrangirt, sondern in ihrer ursprünglichen zweihändigen Form wieder gegeben worden. Ob nicht, wenn auch mit einigen Umschreibungen der Figuren, beide mit guter Wirkung hätten arrangirt werden können, mag dahin gestellt bleiben, jedenfalls ist es aber auffallend, ein vierhändiges Werk zweihändig eröffnet zu sehen, wie es hier durch das *c dur* Praludium der Fall ist.

Weit wichtiger, als das bisher Bemerkte ist es, dass Herr Bertini in seinen Vortragsbestimmungen nicht consequent verfährt, und dasselbe Thema, selbst in den Fugen, bald legato bald staccato bezeichnet. Beispiele dafür finden sich unter andern in den Fugen in *Cis dur, Cis moll, D moll, A dur* und *H dur*. Durch eine solche Behandlung muss zunächst die Einheit des Charaeters eingebüsst werden, und was ist ohne diese die Fuge, in welcher alles, selbst das rhythmische und melodische Element, von der Charakteristik des Thema abhängig ist! Das Thema ist der, die ganze Fuge beseelende, Grundgedanke, der Keim, aus welchem sich das ganze Musikstück nach und nach melodisch und harmonisch entfaltet. Ohne eine völlig gleiche Behandlung des Motives kann keine Nachahmung fühlbar werden, ohne diese aber besteht keine Fuge. Hier ist es hauptsächlich, wo die Fuge sich streng zeigt, und selbst die Freiheit des Vortrages muss an diesem Punkte ihre, nicht zu überschreitende Gränze finden.

Ebensowenig als eine verschiedenartige Behandlung der Themen mögten Versetzungen der Mittelstimmen in höhere oder tiefere Octaven zu gestatten sein. In der *Fis dur* Fuge z. B. versetzt Herr Bertini den Gefährten, nachdem er eben das Thema vollendet hat, in die tiefere Octave. Nicht allein wird dadurch der melodische Zusammenhang völlig zerrissen, sondern das zu derselben Zeit im Basse eintretende Thema wird bedeckt, ja verliert sogar die erste Note. Ich glaube, diese Stelle mit Recht als eine willkührliche Aenderung des Bearbeiters betrachten

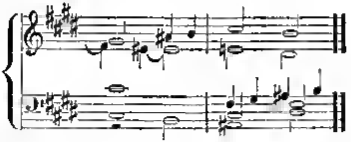
zu dürfen, denn die Abweichungen, welche sich in den verschiedenen Ausgaben des Originalwerkes (namentlich im ersten Theile desselben) vorfinden, betreffen meistens nur einzelne Noten; auch scheint es mir unzweifelhaft, dass eine solche, den Gesetzen der Stimmenführung geradezu entgegentretende Stelle nicht von Bach herstammen könne, welcher ja, wie bekannt, den melodischen Fluss der Stimmen ganz besonders hoch hielt.

Die eben erwähnten Variationen, welche dem Bearbeiter wohl nicht selten als Steine des Anstosses erschienen sein mögen, indem sie ihn zu einer, keineswegs leichten, Entscheidung nöthigten, bieten dagegen, wenn man sie mit einander vergleicht, die interessanteste Gelegenheit dar, zu beobachten, wie sorgsam Bach an seinem Werke zu verbessern bemüht war. Den ersten Theil desselben componirte er im Jahre 1722 und gab ihm den Titel: „Das wohltemperirte Clavier, oder Präludion und Fugen durch alle Töne. Zum Nutzen und Gebrauch der lehrbegierigen musikalischen Jugend, wie auch den in diesem Studio schon habil-seienden zum besondern Zeitvertreib aufgesetzt und verfertigt."

Unter den vielen vortrefflichen Stücken dieses Werkes fanden sich auch einige schwächere, vielleicht frühere Jugendarbeiten, welche, wie Forkel meint, nur um die festgesetzte Zahl auszufüllen, mit aufgenommen waren. Auf diese richtete sich nun die kritische Aufmerksamkeit des Verfassers vorzugsweise, und bei den Abschriften, welche er eigenhändig zu verfertigen pflegte, änderte und verbesserte er so lange, bis das Ganze seinen Beifall hatte. Spätere Abschreiber mögen sich auch noch Aenderungen erlaubt haben, und so kam es, dass, als das Werk im Jahre 1800 (also 76 Jahre nach der Entstehung des ersten Theiles, 50 Jahre nach des Componisten Tode) zuerst im Druck erschien, die drei, von Simrock in Bonn, Nägeli in Zürich und Kühnel in Leipzig, fast gleichzeitig edirten Ausgaben vielfältig von einander abwichen. Am wesentlichsten unterschied sich die Kühnelsche; in ihr fehlten die Cadenzen gegen den Schluss der meisten Präludien, welche, wie Forkel, der Redacteur dieser Ausgabe, behauptete, von dem zweiten Sohne des Componisten, Carl Philipp Emanuel in der Art, wie er sie von seinem Vater hatte ausführen hören, hinzugefügt sind. Alle spätern Ausgaben, so auch die vorliegende Bearbeitung, haben je-

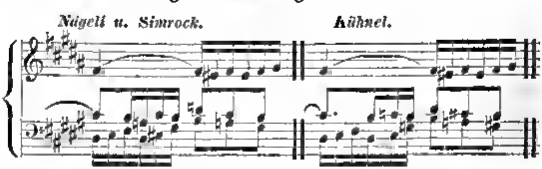
doch die Cadenzen mit aufgenommen, und in der That erkennt man meistens in ihnen einen so echt Bach'schen Geist, dass man oft versucht wird, an der Forkelschen Behauptung zu zweifeln.

Die Entscheidungen, welche Herr Bertini bei zweifelhaften Stellen getroffen hat, fallen meistens zu Gunsten der Ausgabe von Simrock und Nägeli aus, mitunter jedoch bahnt er sich selbst einen Ausweg, ja er weicht auch bei Stellen, wo alle übrigen Ausgaben — wenigstens die mir bekannt gewordenen — übereinstimmen, von ihnen ab. Z. B in der cis moll Fuge ist der 29ste Takt bei Bertini



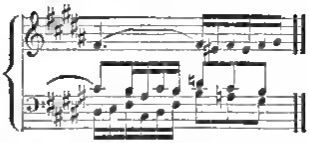
während alle übrigen Ausgaben nach der Quarte *fis* im Alt gleich die kleine Terz *e* eintreten lassen, wodurch die verminderte Quinte des folgenden Taktes vorbereitet wird, und überhaupt die ganze Stelle Bach's Schreibart angemessener bleibt.

Eine andere Variante findet sich im 7ten Takte des herrlichen Präludiums in Gis moll. Dieser heisst in den verschiedenen Ausgaben wie folgt:



Beide Lesarten rühren unstreitig von Bach selbst her; in beiden erkennt man jene freie, fast mögte man sagen verwegene, Stimmenführung, welche ihm schon von seinen Zeitgenossen zum Vorwurf gemacht wurde, jene vorausgenommenen Harmonien, Vorhalte und Wechselnoten, welche seinen Gegnern Veranlassung gaben, ihn des Nichtbeachtens der harmonischen Einheit, und der übelklingenden Vereinigung verschiedener Accorde und Tonarten anzu-

klagen*). Bertini hat diese Stelle folgendermassen abgeändert:



Hier ist nichts Ungewöhnliches mehr, kein Vorhalt, keine vorausgenommene Harmonie, nur den Eindruck eines unangenehmen Querstandes macht das *d* des Tenors kurz nach dem *dis* des Basses, und das im Bass liegende Thema ist gewaltsam verzerrt worden, was gewiss Bach in diesem, vorzugsweise durch die kunstreiche und gewandte Behandlung des Thema so ausgezeichneten Stücke, weniger als sonst irgendwo gethan haben würde.

Möge Herr Bertini in den vorstehenden Bemerkungen den Beweis des grossen Interesse finden, welches sein Unternehmen einflösste. Der Kunst geschieht der grösste Dienst durch Verbreitung echter Kunstwerke; daher wird jeder Kunstfreund für das eben besprochene Arrangement, sowohl dem Bearbeiter, als den Verlegern zum wärmsten Danke sich verpflichtet fühlen.

Welch ein reicher Schatz liegt aber noch in so vielen, fast unbekannten Compositionen Bach's! Ist, wie der Prospectus des angezeigten Werkes besagt, die vierhändige Form eine neue (?) beliebt gewordene, und findet dasselbe eine günstige Aufnahme, woran nicht zu zweifeln ist, so sollte man auf der so glücklich betretenen Bahn weiter fortschreiten und auch die bedeutendsten Orgelcompositionen Joh. Seb. Bach's auf dieselbe Weise bearbeitet, folgen lassen. Welche Tiefe der Empfindung, welche staunenswürdige Kunst und welche Vielseitigkeit des Charakters liegt nicht in ihnen! Und dabei kann man fast nichts finden, was der vierhändigen Bearbeitung günstiger wäre, als sie.

Dass Druck und Papier der eben besprochenen Ausgabe vorzüglich sind, bedarf bei der rühmlichst bekannten Verlagshandlung wohl kaum erwähnt zu werden.

---

*) Man sehe Scheibes kritischen Musikus, 6tes Stück, sowie Bachs Choräle von Vogler verbessert, mit Anmerkungen versehen und herausgegeben von C. M. v. Weber. Leipzig, bei Peters.

Der Preis von 4 fl. 48 Kreuzer für die Lieferung von 10 grossen Musikbogen ist ungemein wohlfeil.*)

Bertold Damcke.

Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche. Ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen und Singweisen der Volkslieder und der volksmässigen Kirchen- und Kunstlieder im Mittelalter. Von *Ferdinand Wolf.* Mit VIII Facsimiles und IX Musikbeilagen. Heidelberg, Academische Verlagshnchhandlung von C. F. Winter. 1841.

Der Herr Verfasser dieser gehaltvollen Monographie stellte sich im Allgemeinen die Aufgabe, für einen Gattungsnamen der mittelalterlichen Poesie, die Lais, den Gattungsbegriff aufzufinden, die manichfaltigen Bildungsformen dieses Begriffs auf ein Princip zurückzuführen, und endlich diese Bildungsformen als die historischen Momente ihrer Genesis zu unterscheiden und nachzuweisen.

Indem er nun diese Lais, als das Volkslied, zunächst in ihrem Gegensatz mit den Chansons, als dem Kunstgesang fasst, versucht er den Unterschied der Volkspoesie und der Kunstpoesie durch ein Merkmal im Gepräge ihrer Form näher zu bestimmen. So führt ihn der Gang seiner Untersuchung auf den strophischen Bau und die Reimordnung in den beiden einander gegenüber gestellten Dichtungsmassen. Als Eigenthümlichkeit wird dem Volkslied der Refrain, das Responsorium im Chor nach seiner äussern Form, ausgemacht, und auf diesen Refrain wird die unter dem technischen Terminus *rime couée* bekannte Reimordnung zurückgeleitet. Und dies ist nun derjenige Knoten, der die fast unüberschlichen Beziehungen dieser überaus reichen Untersuchung zusammenschlingt, den Lai mit der Sequenz und Sequenzenprosa, als einer rhythmisch

*) Während des Druckes dieser Anzeige sind nun auch die übrigen Hefte des vierhändigen Arrangements von der Verlagshandlung ausgegeben worden.

gegliederten Prosa, in Verbindung setzt, und aus dem sich endlich das gemeinsame Princip beider Formen ergiebt. Auf demselben Wege nun wird auch zugleich die Vermittlung zwischen dem alten eigentlichen Lai (dessen Namen und Gestalt am frühesten bei den Bretonen hervortritt, und der als sangbares Volkslied, in bestimmter Weise gereimte und strophisch angeordnete Geschichtserzählung erkannt wird) einerseits, so wie andrerseits zwischen dem späteren rein lyrischen Lai der Trouvères aufgefunden.

Auf dem Grunde jenes ältern Lais hat sich eine auf das Princip bezügliche Form herausgebildet und namentlich in den verwandten Formen des Kirchengesanges fortentwickelt. Diese Form, welche im Rhythmus und in den Singweisen mit den Sequenzen correspondirt, nimmt der spätere Lai der Trouvères auf und stellt so seinerseits den alten Volkston, (das Lied ohne Kunst,) an weiteren verhältnissmässigen Stoffen, natürlich nicht so ganz ohne Kunst dar. Also die Form des alten Volksliedes tritt hiermit in das Kunstgebiet ein, gewissermassen als ein Negligée der Kunst, ganz ähnlich den capricieusen Descorts derselben Schule.

Der Stoff aber war schon längst dem alten Singliede entnommen und als historischer Lai in eigentliche, nicht zum Singen bestimmte, dichterische Erzählung umgeformt worden.

Dies ist das einfache Resultat, zu dem uns diese Monographie Schritt vor Schritt hinleitet, nachdem man mit dem Hrn. Verfasser den Gegensatz der metrischen und rhythmischen, der plastischen und musikalischen, der antiken und modernen, der populären und classischen, der kirchlichen und weltlichen, der hymnodischen und psalmodischen Poesie in Ansicht genommen hat. Denn das Schwierige seiner Untersuchung und das Geistreiche seiner Darstellung besteht weniger in diesem Resultate, als in dem Verfolg der Wirkungen des einen Hauptprincips unserer modernen Poesie; es ist nicht lediglich das poetische Product, sondern vielmehr die Production in ihrer Genesis und deren Begriff, welcher den Verfasser beschäftigte und wodurch sich der Inhalt seines Buchs ohne Zweifel den Eingang in die wissenschaftliche Fassung der Literaturgeschichte verschaffen wird.

Ein so grosser Stoff lässt sich freilich auf mehr als eine Weise disponiren, und die Details lassen sich in mehr als einem Sinn beleuchten; der Lai als Begriff, Wort,

Form, als in bestimmter Epoche fixirte Form, kann mannigfaltig gefasst und eharacterisirt werden. Man kann daher mit dem Hrn. Verfasser sowohl im Einzelnen, als in der Summe der nähern und fernern Resultate sehr verschiedener Meinung sein: wie es denn so zum Theil dem Referenten begegnet z. B. im Betreff des Gegensatzes zwischen der antiken und modernen Welt, oder des Gegensatzes zwischen der popularen und classischen Poesie, ferner im Betreff der Epochen, des Momentes, des Verlaufes, worin kirchliche und weltliche Bildungsfermen Einfluss auf einander geübt haben; endlich im Betreff der Differenz oder Identität einiger metrischer und strophischer Schemata; aber unbestreitbar gehört dem Hrn. Verfasser das Verdienst, diese Summe von Combinationen zu allererst in die Wissenschaft eingeführt zu haben; nicht ein partieulärer Widerspruch, sondern die Fortentwickelung des wissenschaftlichen Begriffs wird über sein Recht oder Unrecht in einzelnen Punkten am besten entscheiden. Denn das ist die Bedeutung jeder bahnbrechenden Forschung und besonders dieses Buchs; auch machen den Verfasser dieser Ehre eine glänzende philologische Gelehrsamkeit, umfassende Sachkenntniss, Besonnenheit, Voreicht, kritischer Takt neben der ihm eigenen dermalen so seltenen Bescheidenheit würdig.

Hoffentlich wird das treffliche Buch auch der Quellenforschung und namentlich der weitern Untersuchung kirchlicher Poesie, ihres Verhältnisses zu den musikalischen Formen, ihrer Einwirkung auf die Nationalliteraturen, ihrer eigenen trotz des Latein tief innigen Lebendigkeit zur belebenden Anregung dienen. Auch ist es selbst mit mehreren aus den Quellen gezogenen, zum Theil mit dem Facsimile mitgetheilten poetischen und musikalischen Stücken ausgestattet; die Uebertragung der letzteren in unsere Notenschrift, so weit erforderlich, durch den Scriptor der k. k. Hofbibliothek in Wien, Herrn A. J. Schmid, wird Kenner und Laien gleich sehr interessiren und zugleich dem Leser die Mühe, welche eine Monographie, wie diese, kostet, so wie den Dank, welchen sie verdient, veranschaulichen.

Dr. F—z.

Garcias Schule, oder die Kunst des Gesanges, in allen ihren Theilen vollständig abgehandelt, von *Manuel Garcia* Sohn. Deutsch von C. Wirth. 1r Thl. Mainz, Antwerpen und Brüssel, bei B. Schott's Söhnen. Pr. 7 fl. 12 xr.

In der Geschichte der Musik, und namentlich im Auslande ist vielleicht kein Name, der so ruhmwürdige Erinnerungen hinterlassen hat, als der Name Garcia. Seit beinahe 300 Jahren scheint Talent und Genie in dieser Familie erblich zu sein; denn nachdem schon zu Anfang des 16ten Jahrhunderts ein Garcia als Componist rühmlich erwähnt wird, sehen wir ihn nach einer langen Generation von Sangern und Componisten, heute in Manuel Garcia, Vater der herrlichen Maria Malibran, der Pauline Garcia und in Garcia Sohn aufs Neue erglänzen.

In einer Zeit, wo treffliche Gesanglehrer so selten sind, wo von allen Seiten Missgeburten ungereimter extravaganter Systeme, Früchte unwissender Marktschreierei, in's Leben zu treten versuchen, in einer Zeit, wo die alte classische italienische Schule, bis heute unübertroffen und allen gebildeten Völkern zum Muster dienend, fast zu verschwinden scheint, muss man Hrn. Garcia Sohn, für sein gewissenhaftes Bestreben, die Ueberlieferungen der alten classischen Meister nicht verloren gehen zu lassen, selbige vereint mit den herrlichen Vorschriften seines Vaters und mit seinen eigenen Erfahrungen und scharfsinnigen Studien bereichert, gesammelt und dem Publicum überliefert zu haben, reichlichen Dank zollen.

Ausserdem, dass man die durch Garcias Schule gebildeten Sänger*) mit Stolz nennen kann, ist dieses Werk das erste und einzige in welchem die Kunst des Gesanges auf eine so vollständige und rationelle Art abgehandelt ist, und die Grundsätze der eigentlichen Klangbildung, des Tonansatzes, die genaue Zahl der Register und der wahre Umfang jedes derselben, die verschiedenen Klanggepräge der Stimme, ihr Mechanismus und unterscheidender Charakter, festgesetzt sind; ferner die verschiedenen Arten Läufe, Rouladen vorzutragen, die Natur, das Mechanische des Trillers etc. etc.

---

*) Maria Malibran, Adolph Nourrit, Geraldy u. a. m.

Hrn. Garcias Werk, eine schwierige Aufgabe, enthält viel Neues, viel Gutes; ob es aber Allen gefallen, einem jeden gut und neu erscheinen wird? diess ist eine andere Frage. Ein solches Werk muss reiflich überdacht werden; flüchtiges Durchgehen, oberflächliches Ablesen, kann zu nichts dienen.

Auch das beste Samenkorn muss, um zu keimen, auf guten Boden fallen, und leider ist es gar gewöhnlich, dass man entweder nicht verstehen kann oder nicht verstehen will. Beidas ist gleich betrübt.

Wir schliessen mit der Bemerkung, dass dieses vorzügliche Werk uns besonders für Deutschlands Sänger und Gesanglehrer*) wichtig scheint.

Carl Wirth.

Vermischtes.

Bannstrahl gegen eine besondre Art geistlicher Musik.

Die gemeinen Pfaffen führten in dieser Periode (1144 — 1417) ein ärgerliches und gottloses Leben. An einigen Orten (der Mark Brandenburg) war es su hergebracht, dass, wenn die Bauern des Sonn- und Festtags in der Schenke tanzen wollten, der Pfaffe die Geige dazu spielte; es wurde aber verboten, wie Zeichen und Wunder geschahen. Das Gewitter schlug 1203**) um Pfingsten zu Osse-

---

*) Wie kommt es, dass Deutschland, unübertroffen in Instrumental-Composition und Execution, trotz so mancher herrlicher Stimmen, so wenige Sänger zählt, deren Namen oder Ruf europäisch ist? Hat Deutschland, was seinen Gesang und seine Sänger betrifft, wie Italien und Frankreich eine deutsche Schule, im strengen Sinne des Wortes? — Vielleicht wird es mir erlaubt sein, mich nächstens hierüber umständlich auszusprechen.

C. W.

**) In dussem Jahre geschah ein Wunderteecken by Steudel, in dem Dorppe geheten Ossemer, dar sat der Perner des midwe-

mer bei Stendal ein, und lähmte dem zum Tanz fiedelnden Pfarrer die rechte Hand, vier und zwanzig Personen wurden erschlagen, und dennoch konnte diese eingeführte Gewohnheit nicht eher völlig abgeschafft werden, als bis der Pabst mit dem Bannstrahl dazu kam und diese Art von geistlicher Musik gänzlich verbot.

In der Schulordnung von Joh. Bugenhagius vom Jahre 1531. 8. ist dio Singstundo mit folgenden Worten angeordnet: pag. 23.

Sanckstunde. Tho twelven alle werkeldage schal de Cantor allen jungen groten und kleynen singen leren, nicht alleine den langen sanck, ssunder ock yn Figurativis Dem schölen de veer pedagogi, de yn den kerken singen möten, vmmeschicht, na gelegenheit yn den Scholen helpen. Ock schölen ems helpen alle Scholegesellen ane den Rectorem, wen he wor myt siner Cantorye wyl cyn Fest macken yn den kerken, dat also de kynder yn der Musica lustich und wol geövet werden, dar vth se ock wackere und geschyckede kyndere werden, andere künste tho lerende. Wente de Musica is eine Kunst van den fryen Künsten, de me den kynderon van joget vp fyn vnde vaste wol leran kan, vnde de me thom besten ock wol brüken kann, so wol alse andere Künste. Wenn se overst alleyne leret werdt, vnd nycht andere kunst dar by, so macket se lössgengere vn wylde lüde. Unsen kynderen willewy ssulcken missbruck verhindern vn laten se andere kunste ock leren, Gade tho den Ehren.

(v. Peelen: Hist. Athenaei Lubec.)

Der Sänger.

Uns Menschenkiudern prophezoyht
Des Leichhuhns Lied Verderben:
Wenn unser Cantor aber schreit,
So muss das Leichhuhn sterben.

Göttg. Almanach 1777 pag. 127.

---

ckens in dem Pingxsten und veddelte synen Buren to dem danse da quam ein Donreschlach, unde schloch dem Perner synen Arm aff mit dem Veddelbogen, und XXIV Lüde tod upp dem tyn. (In Chronico picturato Brunsvicens. ad h. a. p.)

J. C. W. Möhsen's Gesch. d. Wissenschaften in der Mark Brandenburg. Berlin, 1781. 4 pag. 126.

Beiträge

zur

Literatur und Geſchichte der Tonkunſt,

von

Anton Schmid,

Scriptor der K. K. Hofbibliothek in Wien.

(Fortſetzung.)

* 1589. „Directorium Chori ad usum omnium Ecclesiarum, tam Cathedralium, quam Collegiatorum, nuper restitutum, et nunc secundo in lucem editum. Opera Joannis Guidetti, Bononiensis Basilicae Principis Apostolorum de Vrbe, Clerici Beneficiati.“

Dann folgt das Wappen des Cardinals Evangeliſta Pallotti, welchem das Werk gewidmet iſt, im Holzſchnitte. Unten:

„Romae apud Franciscum Coattinum 1589.“

In gr. 8 8 Blätter und 606 Seiten, mit römiſchen Choralnoten auf vier Linien.

* 1589. „Psalterium Davidis, Prophetae ac Regis, juxta veterem translationem, una cum Antiphonis et Psalmorum tropis: in septem Partes, ad numerum dierum uuius Hebdomadae digestum, et ad Matutinas et Vespertinas preces accomodatum. D. Ambrosius lib. 5. Hexaëmeron cap. 12. Quis sensum hominis gerens, non erubescat sine Psalmorum celebritate diem claudere, cum etiam minutissimae aves solenni devotione, et dulci carmine, Ortus dierum ac noctium prosequentur? — Witeborgae, Anno M. D. LXXXIX.“

In gr. Folio. Lateiniſche Schrift, und deutſche Choralnoten auf 5 Linien. 2 nicht, und 129 numerirte Blätter.

* 1589. „Ein ſchönes Chriſtliche vnnd Catholiſch Geſangbüchlein, für die gemeyen Leyen: Auff die fürnemmſten feſt im gantzen Jar. Gedruckt zu Dilingen, durch Johannem Mayer. 1589.“

In 12. 141 Seiten und 2 dergleichen Regiſter. Die Melodien haben Figuralnoten.

Das Buch enthält 140 Geſänge.

* 1590. Psalmorum Davidis Paraphrasis poetica Georgii Buchanani Scoti: Argumentis et Melodiis explicata. Opera et studio Nathanis Chytraei. Cum gratia et priuileg. Caes. Maiest. Herbornae. CIↃ. IↃXC.“

In 12. Vierſtimmig in einem und demſelben Bande, welcher 6 Blätter und 407 Seiten hat.

Beigebunden iſt: „In Georgii Buchanani Paraphrasin Psalmorum Collectanea Nathania Chytraei. Herbornae, typis Christophori Coruini. CIↃIↃXC.“ — In 12. 5 Blätter und 110 Seiten; auch die Muſik in dieſem Bande iſt vierſtimmig, und iſt zum Abſingen verſchiedener genera Carminum beigefügt.

Der Tonſetzer aller dieſer Melodien iſt, wie aus der Vorrede der vorerwähnten Collectanea N. Chytraei hervorgeht, M. Statius Olthovius von Osnabrück, zu Chytraeus Zeiten erſter Cantor zu Roſtock.

* 1591. „Graduale Romanum, Juxta ritum Missalis Noui, ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituti. Cum additione Missarum de Sanctis, ut in praecepto S. D. N. Sixti Papae V. patet. Nuperrimè impressum et a multis erroribus, temporis vetustate lapsis, Magno studio ac labore multorum Excellentissimorum Musicorum emandatum. Una cum Kyriali, Hymno Angelico, Symbolo Apostolorum; ac modulationibus omnibus, quibus utitur Sacrosancta Ecclesia Romana. Venetiis, apud Angelum Gardanum. 1591.“

In gr. Folio. 223 numerirte Blätter. Deutſcher Schriftcharakter, und römiſche Choralnoten auf 4 Linien.

* 1595. „Kancyonal, aneb: Pijsnie Nowé Hystorycké, na dni obzwlàsstuij Swátečnij přes cely Rok, zwlàsstˇ kteřj se od starod áwna w Cýrkwi Božij, a w této Křestianské Czeske Swětj. Z starobylých Hystorygij wybrané, a k přijkladu Spasytedlnému, y k naaledowánij skutečnému, wssem Pana Boha milugijcým Lidem prostě skládané a předložone. A nynij w nowě, gednomu každému bez pohorssenij, a mnochým kradosti a potěssenj, dobrým a umyslem wu'bec wydané: Od Ssimona Lomnického. Leta Páne: M. D. VC."

(Zu Deutsch: „Gesangbuch, oder: Neue historische Gesänge auf die vorzüglichsten Festtage des ganzen Jahres, welche insbesondere seit alter Zeit in der Kirche Gottes, und in jener des christlichen Böhmerlandes gefeiert werden. Aus alten Geschichtsbüchern gewählt und zum heilsamen Beispiele und zur wahren Nachfolge, für alle Gott liebenden Menschen kunstlos zusammengestellt und übersetzt. Jetzt aufs neue für einen Jeden ohne Aergerniß, und für Viele zur Freude und zum Troste, mit guter Absicht insgemein herausgegeben von Simon Lomnycky.)

Am Ende: „Wytisstěno w slawném Starém Městě Pražakem, v Giřijka Nygrina z Nigropontu, s powolenjm Oswijceného Knjžete a Pána, Pána Zbynka Berky z Dubě a Lippého etc. Páua Arcybiskupa Pražského, geho Milosti. A dokonano, w Sobotu před slawným Hodem Seslánij Dùcha Swatého, Léta poslednijho wěku. M. D. XCV."

(Zu Deutsch: „Gedruckt in der berühmten alten Stadt Prag, bei Georg Nigrinus von Nigroponte, mit Genehmigung des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn Zbinek Berka von Dub und Lippa ꝛc., Erzbischofs von Prag, Seiner Gnaden. Und vollendet am Samstage vor dem heil. Pfingstfeste, im Jahre des letzten Jahrhunderts. 1595.") — Mit Holzschnitt-Vignetten; hinter dem Titelblatte das Wappen des genannten Erzbischofs. 14 Blätter, 514 Seiten, und noch 6 Blätter, auf deren erstem sich das Bildniß des Herausgebers mit der Ueberschrift: Simbolum Simonis Lomniceni a Budeze — befindet. Die Schrift, welche das Bild-

niß umgiebt, lautet: Simon Piochaeus Lomniczenus aetatis suae XLII. Anno Dni 1594.“

In 4. Deutſche Schrift, mit Figuralnoten auf 5 Linien. Die Zueignung iſt an denſelben Erzbiſchof gerichtet. —

* 1595. „Psalterium secundum consuetudinem Sanctae Romanae Ecclesiae dispositum per hebdomadam juxta ritum Breuiarij, ex Saerosancti Concilij Tridentini decreto restituti: Cum omnibus, quae pro Psalmis, Hymnis, Antiphonis, Beatae Virginis, Defunctorum Antiphonis, ac Responsoriis, caeterisque in diuino officio modulandis, necessaria sunt: praecipua nuper cura emendatum et excusum. Additis quoque in calce hymnis, quos Fratres Minores, et Eremitani in festis Sanctorum sui ordiuis canere solent. Venetis, apud Juntas, M. D. XCV.“

In gr. Folio. 134 numerirte Blätter. Anhang: 10 Blätter. Deutſche Schrift. Römiſche Choralnoten auf 4 Linien.

* 1597. „Benedictionale Ecclesiae et Dioecesis Constantiensis. Continens Ecclesiasticas certarum rerum Benedictiones, Exorcismos, et Cantica nonnulla. Jussu Illustrissimi, et Reverendissimi Domini D. Andrae, Dei, et Apostolicae Sedis Gratia, S. R. E. Tit. S. Mariae novae Diaconi, Cardinalis ab Austria, Episcopi Constantiensis et Brixiensis, et Augiae Majoris Domini, etc. editum. Constantiae, per Nicolaum Kalt, Typographum. M. D. XCVII.“

In 4. 268 Seiten, und 1 Blatt Index. Mit deutſchen Choralnoten auf 4 Linien.

* 1597. „Manuale Chorale omnibus Ecclesiasticis horas diurnas atque nocturnas in choro psallentibus apprime necessarium. In quo praeter lectiones omnia sunt suis locis posita. Cum Hymnis et Antiphonis ad Laudes, ad Benedictus et ad Magnificat concentui musicali accommodatis. Accessere praeterea Officia Sanctorum a Sanctissimo D. D. Nostro Clemente VIII ordinata. Cum Calendario Gregoriano. Venetiis, apud Juntas. M. D. XCVII.“

In kl. Folio. 16 nicht- und 222 numerirte Blätter. Deutsche Schrift mit Ausnahme des Titels, und römische Choralnoten auf 4 Linien. —

* 1587. „Obsequiale sive Sacerdotale Ecclesiae, et Dioecesis Constantiensis. Illustrissimi, Reverendissimique Principis ac Domini, D. Andreae, Miseratione divina S. R. E. Tit. S. Mariae novae Diaconi, Cardinalis ab Austria, Episcopi Constantiensis et Brixiensis, nec non Administratoris Murbacensis et Ludrensis, Domini Augiae majoris, etc. S. R. Imperii Marchionis Burgoiae, Landgravij Nellenburgi, Domini in Feldkirch, Bregenz, et Hohenegg, anteriorum Regionum Austriae gubernatoris etc jussu ac mandato editum. Constantiae, ex Officina Nicolai Kalt, Episcopi Constant. Typographi ordinarii. M. D. XCVII."

In gr. 4. Auf der Kehrseite des Titels befindet sich das Wappen des im Titel genannten Bischofs. 4 Blätter und 318 Seiten, mit römischen Choralnoten.

C. Aus dem 17. Jahrhunderte.

* . . . . „Poetisch Musicalisches Lust-Wäldlein, Das ist Arien oder Melodeyen Etlicher theils Geistlicher, theils Weltlicher, zur Andacht, guten Sitten, keuscher Liebe und Ehren-Lust dienender Lieder. In ein Positiv, Clavicimbel, Theorbe oder anderes vollstimmiges Instrument zu singen gesetzt von Heinrich Alberten. Erstlich gedruckt zu Königsberg in Preußen." (Ohne Angabe des Jahres.)

In kl. Folio. 80 Blätter mit Musik in gedruckter Partitur. Diesem folgt:

„Partitura oder Tabulatur Heinrich Alberts Musicalischer Kürbs-Hütten mit drey Stimmen, worauß selbige Stücklein auff einem Positiv oder Instrument nach Belieben können mit musicirt und gespielet werden." (Ohne Angabe des Druckorts und Jahres.) 4 Blätter gedruckter Partitur.

Ferner folgt:

„Siebenter Theil der Arien, Etlicher theils Geistlicher, zum Trost in allerley Creutz und Widerwertigkeit, wie auch zur Erweckung seligen Sterbens-Lust; theils Weltlicher: zu

geziemenden Ehren-Frewden und keuſchen Liebe dienender Lieder zu ſingen geſätzet von Heinrich Alberten. 1638. Königsberg, bei dem Autor. 12 gedruckte Blätter in Partitur.

Die beiden vorhergehenden Werke dürften nicht viel früher als dieſes im Druck erſchienen ſeyn.

* 1601. „The Psalms of David in metre, with diuerse notes and tunes augmented to them. Diligentlie corrected from manie faults escaped heeretofore: and now laatlie deuided into parts, as they are to be sung in the kirk of Scotland. At Dort, Imprinted by Isaac Canin, at the expenses of the aires of Henrie Charteris, and Andrew Hart, in Edinburgh, Anno 1601. Cum Privilegio Regali.“

In gr. 8. Mit Melodien in Figuralnoten. 6 Bogen in ſchön gedruckter kleiner Schrift. Der Anhang, Gebete enthaltend, beſteht aus einem Bogen.

* 1602. „Processionale ritibus Romanae Ecclesiae accommodatum; Antiphonas et Responsoria aliaque in supplicationibus decantari solita complectens: juasu et auctoritate Rmi. et Illmi. D. Matthiae Hovii Archiepiscopi Mechlinensis concinnatum ac editum. Antverpiae, ex officina Plantiniana, apud Joannem Moretum. MDCII.“

In gr. 4. 4 Blätter und 422 Seiten, mit römiſchen Choralnoten auf rothem Fünflinienſyſtem.

* 1604. „Melodeyen Geſangbuch Darinn M. Luthers vnd ander Chriſten gebreuchlichſten Geſänge, jhren gewöhnlichen Melodeyen nach durch Hieronymum Praetorium, Joachimum Deckerum, Jacobum Praetorium, Davidem Scheidemannum, Musicos vn verordnete Organiſten in den vier Capelkirchen zu Hamburg, in vier ſtimmen vbergeſetzt, begriffen ſindt. Gedruckt zu Hamburg durch Samuel Rüdinger. Anno Chriſti 1604.“

In kl. 8. 411 mit Zahlen verſehene und 4 nicht bezeichnete Seiten.

Am Ende: „Gedruckt zu Hamburg, durch Samuel Rüdinger. Im Jahr 1604.“ Das Werk hat 89 Geſänge.

Die Stimmen, deren immer die erste Strophe unterlegt ist, stehen theils unter einander, theils einander gegenüber.

Der Zueignung an den christlichen Leser ist Gabriel Husduvins Modderanus unterschrieben.

* 1605. „Catholisch Cantual oder Psalmbüchlein. Darinnen viel Lateinische vnd Deutsche aber meistentheils alte Catholische Gesänge begriffen, welche man auff die fürnembsten fest deß gantzen Jahrs, auch bey dem Ampt der H. Meß, Prozessionen, vnd sonst, zu singen pflegt. Jetzt von Newem vbersehen, verbessert, vnd in seine Ordnung gebracht vnd gestellt: Ein jedes mit seinen Noten vnnd Melodey-Außtheilung sampt einem Ordentlichen Register. Gedruckt in der Churfürstlichen Stadt Meyntz, durch Balthasar Lippen, Im Jahr 1605."

Im ord. 8. 6 Blätter und 208 Seiten. Die Choralmelodien sind mit Figuralnoten auf 5 Linien bezeichnet. Das Werk hat 40 lateinische und 68 deutsche Gesänge.

* 1609. „The Wohle booke of Psalms collected into Englisb Meeter by Thomas Sternhold, John Hopkins, and others, conferred with tho Hebrew, with apt notes to sing them withall. Set forth and allowed to be sung in all Churches of all the people together, before and after morning and evening prayer: as also before and after sermons, and moreover in private houses: for their godly solace and comfort, laying apart all ungodly songs, and balades, which tend only to the mourishing of vice, and corrupting of youth." (Nun folgen einige Bibelsprüche, dann:) „London, printed for the Companie of Stationers. Cum Privilegiu Regis Regali. 1609."

In gr. 8.. 3 Blätter und 100 Seiten mit einem Blatte Table. Die Melodien sind mit Figuralnoten bezeichnet. Dieses Psalmbuch bildet einen Anhang zur englischen Bibel, welche Robert Barker zu London im Jahre 1608 gedruckt hat.

1618. „Pjsně duchownj Ewangelistké, z Pjsem swatých, a w nich zawřeného Božjho Včenj, slozené, z přjčin hodných opět bedliwě přehlednuté: a gakož předně ke cti a chwále wěčného Boha, w Trogiey blahoslawené, tak potom

k spasytedlnému Cýrkwj Gezukrystowých w národu Českém, y giných, gazyku Českému rozumějcých, v wjře Boži wedelanj a vtrženj, wydané Léta Páně, M. DCXVIII. Přidáni gsau k nim Žalmowá Dawida swatého, w rytmy a spěwy pobožné a formowánj." (Ohne Angabe des Druckortes.)

In gr. 4. 4 Blätter und 704 Seiten. Die Melodien ſind theils mit deutſchen Choralnoten auf 3, 4 und 5 Linien bezeichnet.

(Der Titel dieſes Geſangbuches der böhmiſchen und mähriſchen Brüder lautet auf deutſch alſo:

„Geiſtliche Evangeliſche Geſänge, aus den heiligen Schriften und der in denſelben enthaltenen göttlichen Lehre zuſammengeſtellt, auf Veranlaſſung rechtſchaffener Männer abermals fleißig überſehen, und ſo wie früher zur Ehre und zum Lobe des ewigen Gottes, in der allerheiligſten Dreifaltigkeit, nun auch zur heilſamen Auferbauung in den Kirchen Jeſu Chriſti, der böhmiſchen Nation, und zur Beſeſtigung im Glauben Gottes für alle andern der böhmiſchen Sprache kundigen, herausgegeben im Jahre des Herrn 1618. Dieſen ſind beigegeben die Pſalmen des heiligen David in Verſen und andächtigen Singweiſen, mit Abbildungen."

Dieſes Exemplar iſt das Eigenthum eines Wiener Staatsbeamten.

* 1618. „Zalmowé, anebo Zpěwowé Swatého Davida, Proroka Božjho: Jůdského a Izrahelského Krále: w Ceské rýtmy složenj, a na čtyry hlásy kzjwánj ssonnowánj. Pracy a nákladem wlastnjm wytisknuti od Daniele Karla z Karlasperga. Léta 1618.

In kl. Folio. Dieſer Titel iſt mit Figuren umgeben.

Am Ende: S powolenjm Pana Administátora Wytisatěni w Nowém Městě Praském, v Danycle Karla z Karlasperga. Léta Páně. M. DCXVIII." — 10 Blätter Titel, Vorrede und Regiſter; die Geſänge mit ihren vierſtimmigen nach alten Melodien abgefaßten Partituren haben 228 numerirte Blätter. Die Noten ſind ſchön gedruckt. Die Schrift iſt deutſch.

(Der obige Titel lautet deutſch folgendermaßen:

„Die Psalmen oder Gesänge des heil. David, Propheten Gottes, Königs von Juda und Israel, in böhmische Reime übersetzt, und für vier Stimmen harmonisch eingerichtet. Mit Fleiß und auf eigene Kosten gedruckt von Daniel Karl von Karlsberg. Mit Erlaubniß des Herrn Administrators gedruckt in der Neustadt Prag bei u. s. w. 1818."

Am Schlusse befinden sich einige Gebete, deren Singstimmen nicht in Partitur, sondern unter einander und einander gegenüber stehen.

1618. „Directorium Chori. Ad usum omnium Ecclesiarum Cathedralium et Collegiatorum. A Josanne Guidotto olim editum, et nuper ad novam Romani Breviarii correctionem ex praecepto Clementis VII. impressam restitutum, et plurimis in locis auctum, et emendatum etc. Monachii, apud Nicolaum Henricum. Anno 1618."

In gr. 8. 4 Blätter und 649 Seiten und 1 Blatt Index. — Dieses Exemplar befindet sich in dem Servitenkloster zu Wien.

* 1619. „Hymni sacri in usum tudi illustris ad Fontes Salutares: melodiis et numeris Musicis compositi et collecti, a Johanne Nesero Musicae in eodem tudo moderatore. Hofii-Variscorum: Ex officina Matthaei Pfeilschmidii, Anno Christi M. DC. XIX."

In 8. 9 Bögen. Das Werkchen enthält 32 theils vier-, theils fünfstimmige Gesänge in Partitur.

* 1620. „Etliche Psalmen Vnnd Geistliche Lieder, so von D. Martin Luthern, vnd andern Christlichen Männern gestellet, vnd aus dem gemeinen Psalmbüchlein, als die gebreuchlichsten vnd besten außgezogen sind: In jhrer gewöhnlichen Melodey zu singen gerichtet. 1620. Gedruckt bey Friedrich Hartmann, Buchhändler vnd Drucker in der Churfürstl. Stadt Franckfurt an der Oder."

In 8. 171 Seiten und 2 Blätter Register, mit Melodien in Figuralnoten.

Die Zahl der Gesänge ist 113, die Verfasser folgende:

D. M Luther, Ludwig Oeler, Math. Greitter, Wolf Dachstein, Adam Reißner, Ludwig Hetzer,

Erhardt Hagenwald, Heinrich Vogter, Sewald Heyden, Paul Speratus, Justus Jonas, Joh. Englisch, Symphorianus Pollio, Balthasar Pitiscus, Junker Joh. von Münster, Erasmus Alber, Thomas Plaurer, Johann Zwick, Lazarus Spengler, Maria Königin von Ungarn und Böhem, Wolfg. Capito, Niclas Herman; Joh. Weiß, Paul Eber, Pfalzgraf Friedrich der Dritte, Churfürst ꝛc., Pfalzgraf Friedrich der Vierte, ꝛc. Pfalzgraf Johann Casimir Herzog in Bayern, und Joh. Pincier.

* 1623. „Psalter und Psalmen Davids, Nach frantzösischer Melodey in Teutsche Reymen artig gebracht: Auch eines jedes Psalmen jnhalt vnd kurtz Gebetlein darauff durch Ambrosium Lobwasser, D. Sampt D. Martin Luthers vnd anderer Gottseligen, Geistlichen Kirchen gesängen. In verlegung Martin Guthen, Buchhändlern in Berlin. Anno M. DCXXIII."

In 8. 3 Blätter Titel und Zueignung an den Herrn Georg Wilhelm Marggrafen zu Brandenburg ꝛc. XXIV Seiten Gebethe und Anzeige der Psalmen, 570 Seiten des Gesangbuches und noch 3 Blätter Register. Die Melodien sind mit Figuralnoten bezeichnet.

* 1624. „Directorium Chori ad usum omnium Ecclesiarum Cathedralium et Collegiatorum a Joanne Guidetto olim editom, et nuper ad novam Romani Breuiarij correctionem ex praecepto Clementis VIII. impressam restitutum, et plurimis in locis auctum et emendatum. Accesserunt huic postremae editioni quamplures Hymnorum et Antiphonarum toni, qui in praecedenti desiderabantur. Romae, apud Andraam Phaeum. 1624.

In gr. 8. 4 Blätter und 619 Seiten, mit römischen Choralnoten auf vier Linien.

1624. „Antiphonarium Romanum juxta Breviarium ex Decreto Sacrosancti Concilii restitutum. Et Clementis VIII. Pont. Max. auctoritate recognitum. Tulli Laucorum,

ex Officina Francisci et Simonis és Belgrands Fratrum, Civium et Typographorum Tullensium. 1624."

In Fol. max. Die Pars aestiva hat 498 Seiten Der Anhang, das Commune Sanctorum enthaltend, CXCVI Seiten. Die Pars hyemalis hat 562 Seiten und der Anhang, das Commune SS., CLXXVIII Seiten. Durchaus mit Choralnoten. Diese Ausgabe fand ich in der Domkirche zum h. Stephan in Wien.

* 1624. „Les Pseaumes de David, mis en vers françois, par Ph Desportes Abbé de Thiron, et les Chants en Musique par Denis Caignet, Ordinaire en la Musique de la Chambre du Roy. 1624. A Paris, par Pierre Ballard, Imprimeur de la Musique du Roy. Avec privilège de sa Majesté."

In 8. 4 nicht- und 222 numerirte Blätter, und überdieß noch deren 4, welche die Tables enthalten. Der Anhang von 20 numerirten Blättern enthält Gebete. Die Melodien zu den Psalmen sind mit Figuralnoten bezeichnet.

* 1627. „Catholisch Manual, oder Handbuch, Darinn begriffen seyndt. Die Euangelia mit den Episteln deß gantzen Jahrs. Cantuale oder Psalmbüchlein, Teutscher vnnd Lateinischer, meistentheils alter Gesäng, sampt dem Catech. Musico etc. Auß bewehrter Catholischer Theologen Schrifften. Den Catholischen Pastoren vnd Seelsorgern, auch allen andern altgläubigen Christen zu Dienst vnd Nutz in diese Form verfasset. Jetzt von newen vbersehen, vermehrt, vnd mit vielen schönen Gesäng vnd Gebett verbessert. Gedruckt zu Meyntz, bey Anthomo Stroheckern, im Jar. 1627."

In gr. 8. Das Manual hat 12 Blätter und 168 Seiten; das Cantuale 3 Blätter, 154 Seiten und noch 4 Blätter Register. Die Melodien sind mit Figuralnoten bezeichnet. Das Werk hat 45 lateinische und 70 deutsche Lieder.

1627. „Graduale Romanum juxta Missale ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Pij V. Pont. Max. jussu antea editum. Et Clementis VIII. etiam Pont. Max. Aucto-

ritatis nuper recognitum etc. Tulli Leucorum, ex Officina Simonis Belgrand Typographi Tullensis. 1627.“

In Fol. max. 2 Blätter Index und 456 Seiten; mit einem Anhange (Commune Sanctorum) von 183 Seiten beſonders. Mit Choralmelodien. Dieſes Exemplar gehört der Domkirche bei St. Stephan in Wien.

* 1627. „Pontificale Romanum Clementis VIII. Pont. Max. jussu restitutum atque editum. Nunc primum Typis Plantinianis emendatius recusum. Antverpiae, ex Officina Plantiniana, apud Balthasarem Moretum, et Viduam Joannis Moreti, et Jo. Meursium. M. DC. XXVII.“

In gr. Folio. 4 Blätter und 512 Seiten, und noch zwei Blätter am Ende, deren Eins das Privilegium, das Andere das Zeichen des Druckers enthält. Mit römiſchen Choralnoten.

* 1629. „Pastorale ad usum Romanum accommodatum, Canones et ritus Ecclesiasticos qui ad Sacramentorum administrationem, aliaque Pastoralia officia in variis Dioecesibus ritè obeunda pertinent, complectens. Ingolstadii, sumptibus Casparis Sutoris, Bibliopolae Dilingani, typis Wilhelmi Ederi, Anno M. DC. XXIX.“

In gr. 4. 567 Seiten und 2 Blätter Index. Römiſche Choralnoten auf 4 Linien, mit einigen deutſchen Geſängen in Figuralnoten.

1630. „Graduale Romanum de Tempore et de Sanctis. Ad ritum Missalis ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutis. Et Clementis VIII. recogniti. Ingolstadii, sumptibus Casparis Sutoris Bibliopolae Dilingani. Typis Wilhelmi Ederi 1630.“

In ord. Folio. 327 Seiten, mit dem üblichen Anhange (das Commune Sanctorum) von 70 Seiten.

Der 2te Anhang enthält: Missae votivae (diversorum Festorum); und hat 278 Seiten. (Das Commune Sanctorum iſt defect.) Alles mit Choralnoten.

Das Exemplar beſitzt die Stiftsbibliothek zu den Schotten in Wien.

* 1642. „Antiphonarium Romanum de Tempore et Sanctis. Ad ritum Breviarii, ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restituti. Pii V. Pontificis Maximi jussu editi, et Clementis VIII. Primum, nunc denuo Urbani Papae Octavi Auctoritate recogniti, ea omnia continens, quae tum ad Religiosorum commodum, necessaria sunt. Do licentia Superiorum. Venetiis, apod Cieras. M. DC. XXXXII. Sub Signo Europae."

In Fol. max. 630 Seiten und ein Blatt: „Tabula Antiphonarii de Tempore et Sanctis." Auf der Kehrseite dieses Blattes findet man das: „Registrum" etc.

Anhang: „Officium Angeli Custodis", von 8 Seiten. Durchaus mit schönen römischen Choralnoten auf vierlinigem Systeme. Lateinschrift.

1643. „Antiphonale diurnum, dispositum juxta Breviarium Monasticum. Pauli V. Pont. Max. Auctoritate nuper recognitum etc. Tulli Leucorum, ex Officina S. Belgrand et J. Laurentii, Regis Christ. Typographi. 1643."

In gr. Fol. 464 Seiten. Der Anhang (Communs Sanctorum) ist mangelhaft. Mit Choralnoten.

Das Exemplar befindet sich in der Stiftsbibliothek zu den Schotten.

1647. „Antiphonarium Romanae Ecclesiae. Venetiis, apud Juntas. 1647."

In gr. Folio. 535 Seiten. Mit Choralnoten. Das Titelblatt ist bis zur Angabe des Druckortes und der Jahreszahl abgerissen.

In der Stiftsbibliothek zu den Schotten in Wien.

1648. „Manuale Chorale ad formam Breviarii Romani Pii V. Pont. Max. jusso editi, et Clementis VIII. primum, nunc denuo Urbani VIII. Papae auctoritate recogniti accomodatum etc. Venetiis, apud Juntas. 1648."

In gr. Folio. 14 Blätter mit 398 Seiten, mit Choralnoten. Das Exemplar befindet sich in der Bibliothek der P. P. Franciscaner in Wien.

* 1651. „Sabbathische Seelenlust, das ist: Lehr- Trost- Vermahnung- und Warnungsreiche Lieder über alle Sonn-

tägliche Evangelien deß gantzen Jahres, Welche, so wol auf bekannte, in reinen Evangelischen Kirchen gebräuchliche, als auch gantz Neue, Vom Herrn Thoma Sellio, bei der hochlöblichen Statt Hamburg bestaltem Cantore, wohlgesetzte Melodeyen können gesungen und gespielet werden. Gott zu Ehren, vnd Christlichen Herzen, zu nützlicher Erbauung abgefasset und herausgegeben von Johann Rist. Lüneburg, bei Johann und Heinrich Stern. Anno M. DCLI."

In gr. 8. Mit 2 Titelkupfern, deren erstes Rist's Bildniß vorstellt; und 356 Seiten, und noch 2 Blätter Register. Die Melodien haben den dazu gehörigen Generalbaß gegenüber. Das Buch enthält 58 Gesänge, nebst einer bedeutenden Anzahl poetischer und prosaischer Aufsätze zum Lobe dieser Sammlung auf 64 Seiten, welche den Liedern vorangehen.

* 1652. „Johann Ristens Himmlische Lieder, Mit sehr lieblichen vnd anmuthigen, von dem fürtrefflichen und weitberühmten H. Johann Schop wolgesetzte Melodeien, Nunmehr aufs neue Widrum übersehen, in Eine gantz andere und richtigere Ordnung gebracht, an vielen Orten verbessert und mit einem nützlichen Blatweiser beschlossen. Lüneburg, gedruckt und verlegt durch Johann Heinrich Gebrüder, die Stern. 1652."

In gr. 8. 12 Blätter und 352 Seiten. Die Melodien haben einen gegenüberstehenden bezifferten Baß. Das Werk hat 50 Lieder.

* 1655. „Doctoris Schuppii Morgen- und Abend-Lieder. Mit neuen Melodeyen gezert, von Peter Meyern. Hamburg, gedruckt bei Michael Pfeiffern, Im Jahr 1655."

In 12. Fünf und einen halben Bogen oder 66 Blätter. Den Melodien gegenüber befindet sich die Baßstimme.

1657. „Rituale Salisburgense ad usum Romanum accomodatum. Auctoritate et jussu illustrissmi et Reverendissimi Principis ac Domini D. Paridis, Archiepiscopi Salisburgensis, Apostolicae Sedis Legati etc. Nunc pari Mandato Illustrissimi et Roverendissimi Principis ac Domini

D. Guldobaldi, Archiep. Salisburgensis, Apost. Sedis Legati etc. denuò recognitum et recusum. Salisburgi, sumptibus et Typis Joannis Bapt. Mayr, Typographi Aulici et Academici. Anno 1657."

In ord. 4. 4 Blätter und 486 Seiten. Mit Choralnoten. Das Exemplar besitzt die Servituten-Bibliothek in Wien.

* 1657? „Heilige Seelen-Lust, Oder geistliche Hirten-Lieder der in ihrem Jesum verliebten Psyche, Gesungen von Johann Angelo Silesio, Und von Herrn Georgio Josepho, mit außbundig schönen Melodeyen geziert, Allen liebhabenden Seelen zur Ergetzlichkeit und Vermehrung ihrer heiligen Liebe, zu Lob und Ehren Gottes an Tag gegeben. (3 Bücher.) Breßlaw, In der Baumannischen Druckerei Drukts Gottfried Gründer." (Ohne Angabe des Jahres).

In kl. 8. mit einem Titelkupfer. 8 Blätter Titel, Vorreden und Inhalts-Verzeichniß, dann 402 Seiten Text mit Musik und noch 3 Blätter Register.

Das vierte beigebundene Buch hat den Titel: Johannis Angali und Georgii Josephi vierdter theil der Geistlichen Hirten-Lieder zu der verliebten Psyche gehörig. Bestehend in allerhand Schönen Anmutigen und neuen Melodeyen. Breßlaw, druckts Gottfried Gründer, Baumannischer Factor. (Ohne Angabe des Jahres).

1 Blatt und 123 Seiten. Die Melodien haben eine Baßbegleitung. Die drei ersten Bücher haben 123 Gesänge und das vierte 32. Diese Ausgabe scheint die erste von 1657 zu sein. (Siehe *Gerber*, *Schilling* und *Hoffmann*). Joh. Angeli ist der Dichter Joh. Scheffler.

* 1658. „Geistliche Nachtigall der Catholischen Teutschen. Das ist: Außerlesene Catholische Gesänge, auß gar vielen Alt- und Neuen Catholisch-Gesangbüchern in eine gute und richtige Ordnung zusammengetragen, auch theils von Neuem gestellet. Jetzo zum Drittenmal corrigiret und verbessert. Durch D. H. David Gregorium Cornerum, der H. Schrifft Doctorn, Abbten zu Göttweig, Benedictiner Ordens,

Röm. Kayſ. Majſtätt Rath. Gedruckt und Verlegt durch Johann Jakob Kürner zu Wien. Anno 1658. Mit Kayſerlicher Freyheit Innen 10 Jahren ohne Consens Hochernannten Herrn Abbtens nicht nachzudrucken."

In 8. 17 Blätter, 597 Seiten und noch 5 Blätter Regiſter. Die Melodien ſind bis auf wenige mit Figuralnoten bezeichnet. Dieſes Buch iſt auch ſchon ſelten geworden.

* 1658. „Kayſerlicher Pſalter, das iſt: Die Pſalmen Davids, In newe teutſche Reimen vnd Melodeyen, Kurtz vnd deutlich verfaſſet, vnd an das Licht gebracht: dem allerdurchlauchtigſten, Großmächtigſten, Unüberwindlichſten Fürſten vnd Herren Leopoldo, dem Vierzehenden erwehlten und gekrönten Oeſterreichiſchen Römiſchen Kayſer, auch zu Hungarn vnd Böheim Königen ꝛc. ꝛc. meinem allergnädigſten Herren, allerunterthänigſt, dedicirt vnd zugeſchrieben Mit Verwilligung der Obrigkeit." Gedruckt zu Franckfurt am Main, Im Jahr 1658. Mit Römiſcher Kayſerlicher Maieſtät Freiheit vnd verbott nit nachzudrucken." —

Vor dieſem (geſtochenen) Titel befindet ſich noch ein Kupferblatt, den König Dawid mit der Harfe vorſtellend; hinter dem Titel in verso das Bildniß des Kaiſers Leopold I. auf rothem Atlaſſe. In gr. 8.

Die Zueignung iſt mit N. N. unterzeichnet. Auf der erſten Seite des Textes wiederholt ſich das Titelkupfer, auf dem 1ſten Blatte der zweiten Hälfte (in verso) das Bildniß des Kaiſers Leopold, jedoch auf weißem Atlaſſe.

Die erſte Hälfte hat 10 Blätter und 448 Seiten; die zweite 413 Seiten und 5 Blätter Regiſter. Die Melodien ſind von einem Baſſe begleitet.

* 1660—62. „Neues Muſikaliſches Seelenparadies, in ſich begreifend die aller fürtrefflichſte Sprüche der heiligen Schrifft, Alten Teſtaments, In gantz Lehr- und troſtreichen Liederen und Hertzens-Andachten (welche ſo wol auf bekannte, und in den Evangeliſchen Kirchen gewöhnliche, als auch gantz neue, von dem fürtrefflichen Musico, Herrn Chriſtian Flor, Der Kirchen zu Sanct Lamprecht in Lüneburg wohlbeſtelltrn Organiſten, ſo künſt- als lieblich, und andächtig

geſetzte Melodien können geſpielet und geſungen werden) richtig erkläret und abgefaſſet, Nunmehr aber zur Beförderung, (sic) Göttlicher Ehre, und Fohrtpflantzung des heiligen und allein ſeligmachenden Wohrtes, wie auch Widerauffrichtung unſeres, leider! faſt gantz zerfallenen Chriſtenthumbs, an das offene Licht gebracht, und mit einem dreifachen Regiſter oder Blattweiſer hervor gegeben von Johann Riſt. Lüneburg, gedruckt und verlegt durch die Sternen."

Der 1ſte Theil erſchien 1660 und der 2te Theil 1662. Der 1ſte Theil hat 40 Blätter Zueignung, Vorbericht und Lobgedichte, dann 506 Seiten Geſänge und noch 7 Blätter Regiſter. Der 2te Theil, welcher die Lieder des neuen Teſtaments enthält, hat 48 Blätter Zuſchrift, Vorbericht und Lobgedichte, 495 Seiten Geſänge und 9 Blätter Regiſter. Die Melodien ſind mit einem bezifferten Baſſe begleitet. Der 1te Thl. hat 81, der 2te Thl. 82 Geſänge.

1660. „Cantus Ecclesiasticus Sacrae Historiae Passionis Domini Nostri Jesu Christi secundum quatuor Evangelistas, nec non Psalmorum, Versiculorum, Lamentationum et Lectionum pro tribus Matutinis Tenebrarum. Juxta Exemplar pridem Romae editum. Omnibus Ecclesiis tam Cathedralibus quam Collegiatis, quam etiam Ruralibus accomodatus. Viennae Austriae, Typis Matthaei Cosmerovii. Anno 1660."

In fl. Folio. 2 Blätter und 92 Seiten. Mit Choralnoten. Dieſe Ausgabe befindet ſich in dem Kloſter der P. P. Redemtoriſten in Wien.

* 1664. „Pontificale Romanum Clementis VIII. primum: nunc denuo Urbani VIII. Auctoritate recognitum. In tres partes sive tres Tomos divisum pro faciliori Pontificum usu. Parisiis, Impensis Societatis Typographicae Librorum Officij Ecclesiasticis, Jussa Regio constitutae. M. DC. LXIII."

In gr. Folio. Die Pars I. hat 6 Blätter und 212 Seiten. Die Pars II., 2 Blätter und 207 Seiten und 1 Bl. Errata; Die Pars III. 2 Blätter und 140 Seiten.

Die angehängte Forma Confirmationis et ordinum hat 32 Seiten.

* 1665. „Nova Lyra Choralis, alias Manuale in quo praeter modum Recitandi Horas Diurnas (juxta Dinrnum Romanum), ac Nocturnas, id est, Psalmos, et Antiphonas, habentur etiam in Cantu ea omnia, quae pertinent ad Vesperas, tum ad Laudes. Deaumpta omni solertia ex antiquis Manuscriptis Chori S. Francisci Vineae Venetiarum a Patre Paulo de Venetiis, Minorita da Observantia, Conventus ejusdem S. Francisci Alumno etc. Cum Officiis Sanctorum. Venetiis, apud Turrinium. s. a."

In gr. Folio. 10 Blätter und 399 Seiten. Am Ende der Dedication aber lieſt man das Jahr 1665. Dieſe Ausgabe befindet ſich in der Bibliothek der P. P. Franciscaner in Wien.

* 1665. „Neue geiſtliche Lieder, Nehmlich Wie eine Chriſtgläubige Seele auff Gott allein ſoll trauen, und auff die Welt nicht bauen. Mit 2 und 3 Vocal-Stimmen zu ſingen. Von A. C. S. W. M. Regenſpurg, gedruckt bey Chriſtoff Fiſcher. 1665."

In kl. 4. 4 Blätter gedruckter Partitur. Die Lieder ſind:

1) Nun preiſet alle, Gottes Barmherzigkeit.
2) Ach wo iſt doch meine Freude.
3) Auf mein Pſalter und Harpffenklang.
4) Singt dem Herrn ein neues Lied.

* 1666. „Cantus Gregoriano-Moguntinus, Breviario Romano accomodatus: jnsau et autoritate Eminentissimi ac Reverendissimi Domini D. Joannis Philippi sacrae sedis Moguntinae Archiepiscopi, Sacri Romani Imperii per Germaniam Archi-Cancellarii, Principis Electoris, Episcopi Herbipolensis, et Wormatiensis, Franciae Orientalis Ducis etc. Domini nostri Clementissimi, editum. Pars Hiemalis, compleetens Proprium de Tempore et Proprium Sanctorum. Moguntiae, Typis Christophori Kuchleri, 1666."

In größtem Folio. 6 Blätter und 644 Seiten. Mit

deutschen Choralnoten. — Die Pars aestivalis habe ich nicht gesehen.

* 1669. „Harpffen Davids. Mit Teutschen Saiten bespannet, Auch zu Trost vnd Erquickung der andächtigen Seel. Gesangsweiß eingerichtet. Mit Röm. Kayserl. Majest. Freyheit nit nach zu trucken. Augspurg vnd verlegt bey Simon Utzschneider auff Vnser Lieben Frawen Thor. Anno 1669."

In 12. mit Titelkupfer. 18 Blätter, 739 Seiten Text und noch 2 Blätter, auf deren letzterem zu lesen ist: Anno M. DC. LXIX. Ist gegenwärtige Davids Harpffen zum andermal außgefertiget worden. Zu größerer Ehre Gottes."

Dann folgt ein Holzschnitt, die Harfe Davids vorstellend; unter diesem:

„Von einem aus der Societet Jesu. Mit Verwilligung und Genehmhaltung der Obern, auch absonderlicher Kayserlicher Freyheit vnd Verbott nicht nachzudrucken."

Jeder Melodie gegenüber befindet sich die dazu bezifferte Baßstimme.

* 1676. „Johann Crügers Neu zugerichtete Praxis Pietatis Melicae, Das ist: Ubung der Gottseligkeit In Christlichen und trostreichen Gesängen Herrn D. Mart. Luthers vornemlich, wie auch anderer seiner getreuen Nachfolger, und reiner Evangelischer Lehr Bekenner. Ordentlich zusammengebracht, Und zur Beförderung deß sowol Kirchen- als Privat-Gottesdiensts, mit bißhero gebräuchlichen und viel schönen neuen Melodeyen, neben darzu gehörigen Fundament verfertiget: auch über vorige Editiones biß eilff hundert schönen trostreichen Gesängen vermehret und verbessert von Peter Sohren, bestellten Schul- und Rechenmeisters der Christlichen Gemeine zum H. Leichnamb, in Königlicher Stadt Elbing in Preußen. Mit Churf. Sächs. Freyheit. — Franckfurt am Mayn. Drucks und Verlags Balthasar Christoph Wusts. Im Jahr Christi. 1676."

In gr. 8. mit 2 Titelkupfern. 22 Blätter und 1320 Seiten und noch 16 Blätter Register der Lieder, aus wel-

chem man auf die übergroße Zahl ſchließen kann. Die Melodien mit Begleitung des Baſſes ſind ſehr klein gedruckt.

1676. „Rituale Praemonstratense, Reverendissimi in Christo Patris ac Domini D. Michaelis Colbert, Abbatis Praemonstratensis, totius ordinis Generalis etc. ejusdemque ordinis Capituli Generalis authoritate novissimè collectum, ac excusum. Parisiis, apud Fredericum Leonard. 1676.“

In gr. 8. 4 Blätter und 590 Seiten und noch ein Blatt Index. Die zu dieſem Werke verwendeten Notentypen ſind von Chriſtoph Ballard. — Das Exemplar befindet ſich in der Wiener Servitten-Bibliothek.

1680. „Graduale Romanum juxta Missale ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Pii V. Pont. Max. jussu antea editum, et Clementis VIII. etiam Pont. Max. Auctoritate nuper recognitum etc. Tulli Leucorum ex Officina Alexii Laurent, Regis Christianiss. Typographi 1680.“

In gr. Folio. 494 Seiten, mit dem Commune Sanctorum von CXC Seiten. Durchaus Choralnoten. Dieſe Ausgabe fand ich in der Stiftsbibliothek zu den Schotten in Wien.

* 1683. „Pauli Gerhardi Geiſtreiche Andachten, beſtehend in CXX Liedern. Auf alle Sonntage, und gewiſſe Zeiten im Jahr gerichtet, Samt einer nutzlichen Vorrede Conrad Feuerleins, Predigers zu unſer Lieben Frauen in Nürnberg. Vor dieſem mit ſechs Stimmen in folio gedrucket, um beſſerer Bequemlichkeit aber bey ſich zu haben in ſothanes format gebracht, und mit zwei Stimmen zum Drittenmal, nebſt einem Anhang etlicher auserleſenen Gebete herfür gegeben von Johann Georg Ebeling, des Gymn. Carolini Profess. Music. Nürnberg, In Verlegung Chriſtoff Riegels. Gedruckt bey Joh. Michael Spörlin. Anno M. DC. [XXXIII.“

In gr. 8. 12 Blätter und 723 Seiten, ſammt 5 Seiten Regiſter. Der Anhang hat 12 Blätter.

1683. „Psalterium novissimum Monasticum ex Breviario Monastico Pauli V. Pont. Max. Auctoritate olim recognito etc. (Omnibus sub regula S. P. Benedicti mili-

tantibus ... necessarium). etc. Campoduni, ex ducalis et exempti ordinis S. Benedicti Monasterii Campidonensis Typographeo. Anno Domini 1683. Par Michaelem Frauz."

Im größten Folio. 646 Seiten; das Commune Sanctorum von 224 Seiten. Durchaus mit Choralnoten. Dieſes Exemplar befindet ſich ebenfalls in der Stiftsbibliothek zu den Schotten in Wien.

1683. „Psalterium Romanum Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, ex Breviario Romano Urbani VIII. Pont. Max. auctoritate recognito, jussu et promotione Celsissimi et Reverendissimi S. R. J. Principis Maximilisni Gandolphi ex Comit. de Künenburg Archi-Episc. Salisburg., S. Sed. Apost. Leg. Nati et Germaniae Primatis etc. etc. Novis Hymnis et Novo Typo adornatum. Saliaburgi, ex Typographeo Joannis Baptistae Mayr, Aulico-Academici Typographi. 1683."

In Folio max 494 Seiten und 1 Blatt Regiſter. Anhang: Officium Defunctorum. Psalmi graduales, et Officium de SS. Nomine B. M. Virg. Mit Choralnoten. Dieſes Exemplar befindet ſich in der Bibliothek der P. P. Franciscaner in Wien.

1684. „Hymni sacri Breviarii Romani Urbani Papae VIII. Auctoritate recogniti, Festa nova omnia in hunc usque annum a summis Pontificibus concessa. Officium Defunctorum, Psalmi graduales et poenitentiales, omnia pro majori cummoditate psallentium ad longum exposita, et novo typo adornata. Jussu et promotione celsissimi et Reverendissimi S. R. J. Principis Maximiliani ex Comit. de Künenburg, Archi-Episcopi Salisburg. S. Sed. Apost. Leg. Nati, et Germaniae Primatis etc. etc. Salisburgi, Ex Typographeo Joannis Baptistae Mayr, Aulico-Academici Typographi. 1684."

Im größten Folio. 168 Seiten. Das Officium Defunctorum hat deren 86. Mit Choralnoten.

Dieſe Ausgabe habe ich in der Domkirche zu St. Stephan gefunden.

* 1685. „Die Pſalmen Davids: Durch Doct. Ambroſium Lobwaſſer nach franzöſiſcher Melodey in teutſche Reimen gebracht, Mit D. Martin Luthers und anderer Gottesgelehrter Männer Pſalmen und geiſtreichen Geſängen; wie auch der Catechismus; ſampt ſchönen andächtigen Gebätten; Gedruckt zu Baſel, bey Jacob Werenfelß, Im Jahre 1685.“

In 12. Mit geſtochenem Titelblatte. 12 Blätter und 696 Seiten (den Catechismus nicht mitgerechnet).

Die Melodien beſtehen aus einer ſehr kleinen rautenförmigen Figural-Notenſchrift.

1585. „Psalterium Romanum Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum; ex Breviario Romano Urbani VIII. Pont. Max. Auctoritate recognito, jussu et promotione celsissimi et Reverendissimi S. R. J. Principis Maximiliani Gandolphi ex Comit. de Künburg Archi-Episcopi Salisburgensis, S. Sed. Apost. Leg. Nati, et Germaniae Primatis etc. etc. Novis Hymnis et Novo Typo Adornatum. Cum Privilegio Sac. Caes. Maj. speciali. Salisburgi, Ex Typographeo Joannis Baptistae Mayr, Aulico-Academiei Typographi. 1685.“

Im größten Folio. 494 Seiten und 1 Blatt Index. Mit Choralnoten. Das Exemplar befindet ſich in der Domkirche bei St. Stephan in Wien.

* 1686. „Paraphrase des Psesumes de David en vers françois, Par Antoine Godeau, Evesque de Grasse et Vence; et mis en Chant par Thomas Gobert, Maistre de la Musique de Chapelle du Roy, et Chanoine de la sainte Chapelle du Roy. (Dessus.) Nouvelle Edition reveaë et corrigés. A Paris. chez Denys Thierry. 1686.“

Dieſem Titel geht noch ein abgekürzter geſtochener voran.

In 8. 12 Blätter, auf deren letztem (in verso) der die Harfe ſpielende David in Kupfer abgebildet iſt; dann folgen 434 Seiten Text mit Melodien und noch 5 Blätter Tabls. Die anderen Stimmen fehlen.

1690. „Graduale Romanum de Tempore et Sanctis ad Normam Missalis ex Decreto Sacrosancti Concilii Tri-

dentini restituti B.Pii V. Pont.Max. jussu editi Clementis VIII. ac Urbani VIII Auctoritate recogniti, etc. Editio omnium optima, etc. Venetiis. 1690. Sumptibus Pauli Balleonij.“

Fol. max. Mit Choralnoten. 478 Seiten. In der Domkirche zu St. Stephan in Wien.

* 1691. „Der Geistlichen Erquick-Stunden des fürtrefflichen nunmehro wohlseeligen Gottes-Lehrers Herrn Doctor Heinrich Müller, gewesenen Past. at P. P. bey der löbl. Universität Rostock u. s. w., Poetischer Andacht-Klang von Denen Blumengenossen verfasset, Anjetzo mit 60 Liedern vermehret, und von unterschiedlichen Ton-Künstlern in Arien gesetzet. Nürnberg, Druckts und verlegts Joh. Jonat. Felsecker. 1691.“

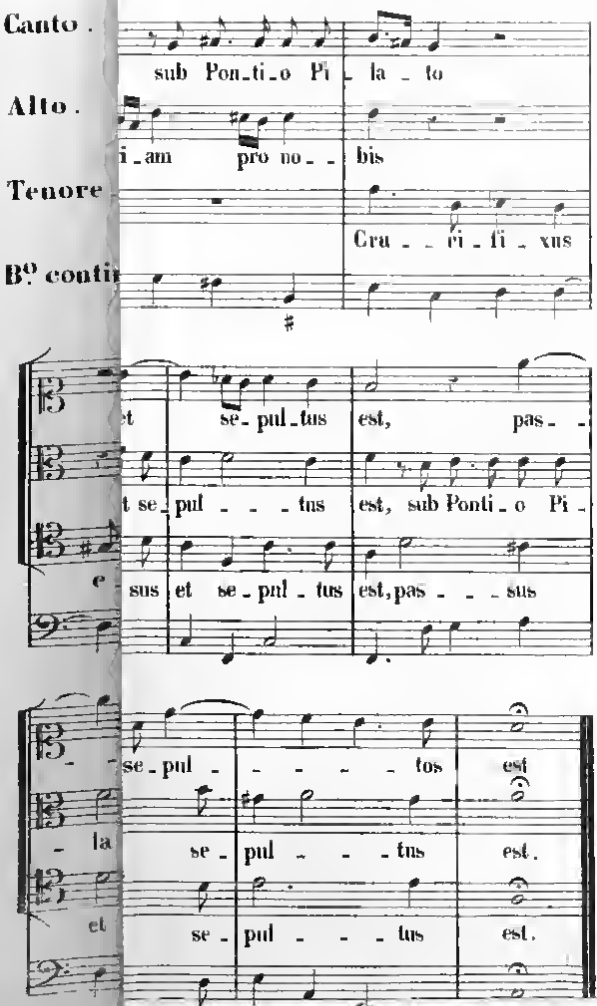
In gr. 8. mit Titelkupfer. 8 Blätter, 620 Seiten und noch 10 Blätter Register. Die Melodien sind mit einem Basse begleitet. Unter den Registern befindet sich Eines: „Derer Blumengenossen, so diese Lieder verfertiget;“ und Eines derjenigen, „so die Noten gesetzet mit ihren Gesellschafts- und bürgerlichen Namen. Die Vorrede ist von Myrtillus unterschrieben, welcher der Hr. Martin Limburger, P. L. C. Pfarrherr zu Krafftshoff bey Nürnberg, und damals Vorsteher der Gesellschaft gewesen ist. Die Zahl der Lieder ist 112.

1693. „Antiphonarium Romanum da Tempore et Sanctis ad Normam Breviarii ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restituti, S. Pii V. Pont. Max. jussu editi, Clementis VIII., ac Urbani VIII. auctoritate recogniti, etc. Editio omnium optima etc. Venetiis 1693, apud Paulum Ballsonium.“

Im größten Folio. 448 Seiten; mit dem Commune Sanctorum von LX Seiten. Durchaus Choralnoten. Diese Ausgabe befindet sich in der Domkirche zu St. Stephan in Wien.

(Fortsetzung folgt.)

Giacomo Perti



Ueber Geist und Inhalt natürlicher Tonbewegung.

Ein Beitrag zur allgemeinen musikalischen Analyse

von

Fr. C. Schwieling.

(Fortsetzung.)

Wir haben bisher aus unserer Tonformel den Aufschwung der Tonbewegung als wesentliche Ton-Natur, als seine geistige Eigenthümlichkeit erkannt. In dem Nacheinander der Tonentstehung fanden wir ein erhebendes melodishes Element, und in innigster Verbindung damit auch ein harmonisches Element, sofern bei der sehr schnellen Entwickelung der „mitklingenden Töne“ eine Tonvereinigung, eine Tonzusammensetzung gehört wird. Beide Elemente, obwohl entweichend, entgehen uns in der Tonerhebung nicht, und wir müssen dem grossen *C* unserer Tonformel zu dem melodischen und harmonischen Aufschwunge Glück wünschen. Ich komme aber nun zu einer andern Frage: Giebt es in der Formel der „mitklingenden Töne“ auch Spuren für die sinkende Tonbewegung? Der Ton entweicht uns; er löset sich von der Erde los, entzieht sich unserer Beobachtung, und uns bleiben über seine weitere Entwickelung nur Vermuthungen.

Die dichtende und ausübende Kunst waltet frei über jede, auch die sinkende Tonbewegung, und die Kunstwerke legen Zeugniss davon ab, in welcher Ausdehnung der von unsern Klavierinstrumenten dargebotene grosse Tonumfang sinkend und erhebend benutzt wird. Ich überlasse aber die Entwickelung dieser von der Kunst ausgehenden Tonbewegung der Compositionslehre und be-

schränke mich hier auf die Beschaffenheit der Tonbewegung, welche der Natur angehört. In diesem Sinne fragte ich oben, ob der Ton, ausser dem Aufschwunge, auch eine sinkende Bewegung habe? Von Natur hat er die letztere nicht. In diesem Sinne ist er keine Zweieinigkeit, sondern Eins, und dies offenbart sich auch in Einem Aufschwunge. Darauf deuten auch die künstlichen Erhöhungszeichen unserer Notirungskunst. Aber wie vereinigt sich mit diesem erhebenden natürlichen Toncharakter die spielende Tonsenkung in unserer dichtenden und ausübenden Kunst? Unsre künstlichen Senkungszeichen deuten auch darauf genugsam hin. Sprechen schon diese entgegengesetzten Versetzungszeichen für die chromatische Tonerhebung und Tonsenkung, so bestätigen sie nicht minder diese entgegengesetzte Richtung in der Tonbewegung auch enharmonisch; sie ändern in diesem Tongeschlechte die Richtung der Tonbewegung auf einem und demselben Tone ab, und machen dadurch den Unterschied zwischen dem grossen und kleinen halben Ton bemerklich. Hier aber kommt es nur darauf an, dass die chromatisch und enharmonisch gebrauchten Versetzungszeichen in unsern Kunstwerken, ausser der Tonerhebung, auch die künstliche Tonsenkung nachweisen.

Wir wenden uns aber jetzt mit der oben aufgestellten Frage für die künstliche Tonsenkung an unsre „mitklingenden Töne“ und suchen in diesen letztern die Spuren jener gesenkten Tonbewegung auf.

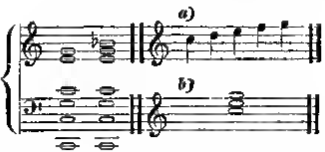
Schon der Name der „künstlichen Tonsenkung“ zeigt an, dass die „mitklingenden Töne“ damit nichts zu thun haben. Diese haben eine natürliche Tonbewegung; aber eine natürliche Tonsenkung giebt es nicht. Den Tonaufschwung haben wir in den „mitklingenden Tönen“ als eine gegebene Erscheinung erkannt. Die Tonsenkung ist keine darin vorhandene Erscheinung; die Tonerhebung wird in der Tonformel objectiv wahrgenommen; die Tonsenkung tragen wir hinein, sie hängt von einem künstli-

chen Eingreifen in die Naturtöne ab; sie offenbart sich zuerst ganz allgemein als Eindruck der Naturtöne auf unser Gemüth; menschlicher Geist und menschliches Gefühl giebt sich darin kund. Sie ist schwieriger aufzufassen; doch bleibt ihre Entwickelung aus den Naturtönen hier unsre Aufgabe.

Wir stellen hier zusammen, was wir über die vermuthete Tonsenkung in den „mitklingenden Tönen" wissen.

Zunächst gehen wir hier auf die inners Spur der Tonsenkung in unserer Formel ein. Wir trennen, zu ihrer Entwickelung, das melodische und harmonische Element unserer Formel sorgfältig von einander. Jenes offenbart sich in der natürlichen Folge vom tiefsten bis zum höchsten Tone. Alle Töne, vom zweiten an, gehen nacheinander aus dem ersten hervor; die Nachfolge aller Schritte ist hier melodischer Charakter; er dehnt sich auf alle Töne der Formel aus; er ist an die verschiedenen Schritte, an die verschiedenen Tonentfernungen der Formel geknüpft. Es sind dies die melodischen Fortschreitungen des Grundtons auf seiner aufschwingenden Tonbahn. Auch die Kunst benutzt sie alle zu melodischen Bildungen, die als Kunst und menschliche Angelegenheit die aufschwingende und sinkende Tonbewegung haben.

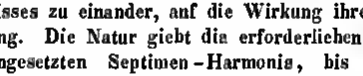
Das harmonische Element knüpft sich auch an die verschiedenen grossen und kleinen Schritte zwischen den Tönen unserer Formel; wir fassen aber diese Tonschritte hier als Intervalle zu Harmonieen, zu Akkorden auf. Ist jenes melodische Element mehr für den äusseren Sinn, für das sinnliche Gehör berechnet, so fassen wir das harmonische Element als Wechsel in den Tonschritten, als Entwickelung grosser Verschiedenheit in den harmonischen Intervallen auf, und bemerken, dass diese letztere vom Grundtone bis zur kleinsten Septime zwischen $\overline{g}$ und $\overline{\overline{c}}$, ohne Intervallen-Auslassung, die Bildung zweier Akkorde zulassen:



Von dem zweigestrichenen $\bar{\bar{c}}$ bis zum $\bar{\bar{g}}$ schreiten, wie Fig. a zeigt, die Töne unserer Formel diatonisch, oder in Schritten unserer Dur- und Molltonleiter fort, die aber nur mit Intervallen-Auslassung eine Akkordbildung, wie bei *b*, gestatten. Schliessen wir neben den schon ausgelassenen Tönen $\bar{d}$ und $\bar{\bar{f}}$ unsrer Formel auch noch den Ton $\bar{b}$ von dem obigen zweiten Akkorde aus, so bleiben uns nur die erste und letzte obiger Tonzusammensetzungen, die Einer Harmonie angehören und in ihrem Umfange ihre Intervallen mehr oder weniger verdoppeln. In den tiefen Intervallen jener Harmonie entwickelt sich ursprünglich der fünfstimmige Akkord mit seiner Urkraft. Er kann mit Wiederholung seiner Intervalle in verschiedene Formen sich steigend und fallend in dem Umfange unserer Formel bewegen. Er hat die unbeschränkte aufschwingende und fallende Tonbewegung, wie jene melodischen Bildungen. Letztere haben die freie Tonbewegung auch in Verbindung mit der kleinsten Septime. Der oben zuletzt angegebene fünfstimmige Akkord mit seiner Urkraft und seinen Umformungen muss aber, der freien Bewegung wegen, die Verbindung mit der kleinsten Septime vermeiden. Doch das führt mich auf den zweiten Akkord unserer vorletzten Notenfigur, auf den Akkord mit der kleinsten Septime. Diese Tonzusammensetzung tritt als Akkord, als Harmonie der frühern in den „mitklingenden Tönen“ nachgewiesenen aufschwingenden Tonbewegung entgegen. Nach der Kunstlehre schwebt er unter sich, bedarf er der Auflösung, oder kurz, er erregt das Gefühl der Ton-

senkung. Die sich hier zuerst kundgebende Tonsenkung ist nur bedingt eine natürliche Erscheinung in den „mitklingenden Tönen"; gebunden an eine Tonzusammensezzung, hängt sie mit den Tonverhältnissen zu einander in der Zusammensetzung zusammen; wir müssen sie von dem Eindruck dieser Tonzusammensetzung auf unser Gefühl ableiten; wir tragen sie, von unserm Gemüth ausgehend, in die Tonzusammensetzung hinein.

Nicht einzelne Naturtöne an sich, sondern eine harmonische Bildung aus ihnen erregt das Gefühl der Tonsenkung. Es kommt hier nicht das melodische Element, das Nacheinander, sondern das Mitklingen, die Zusammensetzung der „mitklingenden Töne" in Betracht; wir sehen hier auf ihre Verhältnisse, worin sie zusammengesetzt zu einander stehen; auf die Wirkung ihren Verhältnisses zu einander, auf die Wirkung ihrer Zusammensetzung. Die Natur giebt die erforderlichen Töne zur zusammengesetzten Septimen-Harmonie, bis zu ihrem höchsten Tone, in ununterbrochener Folge:



Diese Töne nimmt die Tonbildung als Intervalle auf, die nun harmonisch, als Akkord, als eine Naturharmonie wirken; die letztere schliesst von ihrer Zusammensetzung kein Intervall aus, oder übergeht keinen Ton. Wir sind für diese natürliche Tonzusammensetzung nicht minder empfänglich, als für den früher nachgewiesenen Urakkord. Wir fragen hier aber besonders nach seinem gemüthlichen Eindrucke, nach seinem Inhalte, an welchen sich unsre Regung für die in ihm ausgesprochene Tonsenkung knüpft.

Der Tonaufschwung spannt, und die Tonsenkung beruhigt unser Gemüth. Die erhebende Tonbewegung durch die Oktav, Quinte, Quarte, grosse und kleine Terz bis zur kleinsten Septime steigert die Spannung und Erhebung unsers Gefühls, und erregt das Verlangen nach Beruhigung. Nach Opelt, in seinem Werke „Ueber die Natur

der Musik", hängt diese von unserm Gefühl bestimmt verlangte Beruhigung mit dem Verhältniss der Zahl 7 zu den vorhergehenden Zahlen zusammen, durch welche wir die Schwingungsverhältnisse der der kleinsten Septima vorangehenden Töne bezeichnen, und welche Schwingungsverhältnisse sich in unserm Septimenakkorda zu erkennen geben *).

---

*) Herr R. G. Kiesewetter hat uns, Heft 83. der Cäcilie, in seinen geometrischen Tonmessungen anschaulich gezeigt, dass jene Zahlenverhältnisse den durch sie bezeichneten Tonverhältnissen nicht entsprechen.

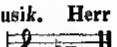
„Besonders das Verhältniss 2 : 3 ergiebt sich hier als ein falsches. Die Verhältnisse der übrigen Töne in der Leiter werden aus dem gefundenen wahren Verhältnisse der Quinte sich durch neue Rechnung vollkommen richtig ergeben; und dann wird jede Tonberechnung für immer geschlossen sein. Die Canonik wird mit der lebendigen, durch Natur-Nothwendigkeit sanktionirten Musik des Prabtibers im vollen Einklange stehen; und wer vermächte zu weissagen, welche bis jetzt nicht geahnte Geheimnisse der Akustik, auf eine richtigere Basis gegründet, noch entdeckt werden können? — Hier eine würdige Aufgabe für die Akademiker."

Ist diese richtigere Basis uns nicht mit der Scheiblar'schen Summ-Methode gegeben?

Scheibler hat je ein Tonmaas in seinen sogenannten Stössen oder Vibrationsdifferenzen gefunden. Er kennt die Summe der letztern, und sie gleichmässig an den einzelnen Tönen in dem Umfange einer Oktav beachtend, auch die Höhe jedes einzelnen Tons danach bestimmend, nennt Scheibler seine Temperatur gleichmässig, nicht gleichschwebend. Scheibler nimmt sein Tonmaas von dem Klange zweier Töne her, die in der Stimmung sich nahe stehen; Herr R. G. Kiesewetter will aber die Länge des klingenden Saitenspiels auf dem Resonanzboden berichtigt wissen. — Wir aber haben es hier mit der wörtlichen Bezeichnung der Wirkung der Tonverhältnisse auf unser Gemüth zu thun, um aus dieser Einwirkung die fragliche Tonsenkung zu erklären. B.

Opelt nennt im Allgemeinen die Wirkung verschiedener Tonverhältnisse zu einander wohlgefällig oder störend. Die Schwingungen der Töne kennend, hat er auch die Schwingungsverhältnisse der Tonzusammensezzung ganz in seiner Gewalt, und bezzeichnet die Wirkung der Tonzusammensetzungen. Die Wirkung des Zusammenklanges von Grundton und Oktav ist, nach ihm, ruhig, von Grundton und Quinte lebendig, (Hr. Dr. Fink sagt in seinem System der musikalischen Harmonielehre: die Quinte habe sich im Aufsteigen durch ihr helles, von der Tonika und Oktave verschiedenes, selbstständiges Anklingen bemerklich gemacht) — von Grundton und Terz zur Aufregung hinneigend, von Grundton und Septime völlig aufregend.

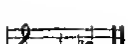
So wirken, nach Opelt, die gesonderten Zweiklänge einzeln auf unser Gemüth. Unsre Septimenharmonie fasst die angegebenen Zweiklänge in sich; an die in ihnen vorhandenen mannigfaltigen Tonverhältnisse knüpft sich ihre mannigfaltige Einwirkung auf unsre Aufmerksamkeit; sie wirken alle in der Tonerhebung. Als Tonverhältniss der Septimenharmonie, auch ihre erhebende Bewegung, bewirken zusammengenommen eine im hohen Grade gesteigerte Gemüthsaufregung, die zur Erholung die erforderliche Beruhigung bestimmt verlangt. Unsre gemüthliche Forderung nach Beruhigung, ein eindrückliches Werk der Septimenharmonie auf unsre Aufmerksamkeit, wird erfüllt und befriedigt, wenn wir die tieferliegende *F*-Harmonie, eine Tonsenkung, darauf folgen lassen. Beide, Gemüthsberuhigung und Tonsenkung, sind gegenseitig von einander abhängig. Mit der wahrgenommenen Gemüthsberuhigung dürfen wir auf die gegenwärtige Tonsenkung schliessen. Wir finden daher in dem Inhalte, in der beruhigenden Kraft der gesenkten Tonfortschreitung von der Septimen – zur nachfolgenden *F*-Harmonie eine innere Spur für die Tonsenkung, und da diese innerlich wahrgenommene Tonsenkung an eine natürliche Tonbildung aus den „mitklingenden Tönen“ sich

t, so finden wir darin eine innere Spur für die
nkung in den „mitklingenden Tönen."
err A. B. Marx charaktorisirt diesen Septimenakkord
rmonische Bewegungsmasse in der Musik. Herr
. Fink sagt von demselben Akkorde, 
nge zwar weich und angenehm, aber er laese keine
keinen Abschluss zu, dränge vielmehr weiter nach
andern Standpunkte der Beruhigung. Es liege das
a höchsten Tone, der nicht mehr zur C dur-Leiter
e. Er sei ein Fortschreitungsakkord. Wir hätten
esem Akkorde heine Ruhe, sondern die ganze Reihe
Bestandtheile treibe nach dem Grundtone, auf wel-
jene kleine Septime hindeute, nämlich nach *F*. Das
e aber dissoniren, keine Befriedigung oder kei-
Stillstand gebend, sondern zur Befriedigung leitend.
t denn jene kleine Septime, die nicht zur Skala von
gehört, mit dem sie sich akkordlich verbindet, cha-
istischer Ton der *F*-Skala und des Akkords, nach
m sie drängt. Ihr Herabtreten nach *a* ist so na-
, wie das Aufstreben des *e* nach der Oktave. Das
ihre Auflösung. Die kleine Septime neigt
lso auf das Natürlichste herunter.
agen wir nun noch weiter nach den Modulations-
tzen der neuern Compositionslehre, oder nach der
hen Ansicht in dem angeführten kleinen musikali-
Werke, so stimmen auch diese mit den wörtlich
ten musikalischen Autoritäten darin überein, dass
merkwürdigen $\overline{b}$ unserer Tonformel sich zuerst
gung zur Tonsenkung zeigt. Wir sind hier darü-
esorgt, ob diese Tonsenkung sich mehr oder wa-
ns dem melodischen oder harmonischen
jenes $\overline{b}$ entwickelt, da, wie wir früher gefunden
das melodische und harmonische Element
nitklingenden Töne" innigst verbunden sind. Aber
bewusstvolle Unterscheidung jenes melodischen und
nischen Elements wiederholt unsere frühere Bemer-

kung, dass wir jene Bedeutung, jenen Inhalt, jenes zur Tonsenkung geneigte Gefühl in die Zusammensetzung dieses *b* mit seinen vorhergehenden Intervallen hineintragen. Das merkwürdige $\bar{b}$ wird uns aber noch bei einer andern Spur der Tonsenkung in den „mitklingenden Tönen" beschäftigen. Ich wende mich nämlich nun zu der mehr äusserlichen Tonsenkung in den Naturtönen.

In diesen letztern ist die zwischen dem $\bar{g}$ und $\bar{c}$ sich natürlich entwickelnde Septime ein Grenzton. Ihr gehen tiefere Intervalle, steigende Oktaven, Quinten, Quarten und Terzen, aber ohne Wiederholung, voraus. Wir finden diese Intervallenwiederholung hier in der Erhebung der Naturtöne vermieden. Hat diese natürliche Intervallenfortschreitung unser Gefühl für reine Intervallenbewegung entwickelt und geschärft? Geben hier vielleicht die Naturtöne ein Naturprincip für Intervallenbewegung zu erkennen? Und findet unser Gehör darin die erste Veranlassung zu der Entwickelung der Gesetze, welche unsre musikalischen Lehrbücher für die Intervallenfortschreitung aufstellen? Dies sind wichtige Fragen, auf welche ich in meinen spätern Bemerkungen noch zurückkommen werde. Hier würden sie mich zu weit vom Wege führen. —

Die der Septime nachfolgenden höhern Töne unserer Tonformel schreiten diatonisch, oder ausser ihren fortgesetzten und wiederholten grossen Sekunden auch in kleinen Sekunden fort. Wir haben darin Wechsel und Wiederholung der Intervallenfortschreitung zu unterscheiden. Zwischen dem harmonischen und diatonischen Charakter der Naturtöne steht unsre Septime trennend; die ihr vorangehenden tieferen Töne offenbaren in ihrem Intervallen-Charakter nur Wechsel, keine Intervallenwiederholung; die der Septime nachfolgenden höhere Intervalle aber Wechsel mit Intervallenwiederholung. So zwischen dem harmonischen und diatonischen Charakter der Naturtöne auf der Mitte stehend, ist unsre Septime ein Grenzton. Auch theilt sie den Tonschritt zwischen $\bar{g}$ und $\bar{c}$ in zwei gleiche In-

tervalle, da sie den Schritt von $\bar{g}$ bis $\bar{b}$  in dem von $\bar{b}$ bis $\bar{c}$ wiederkehren, (wir werden dies gleich näher zeigen) also Intervallenwiederholung erscheinen lässt. Durch gleiche Theilung des Tonschrittes $\bar{g}$ $\bar{c}$ bestätigt sie auch ihren abgrenzenden Charakter, da Intervallenwiederholung erst mit und nach ihr in den höher sich erhebenden Tönen als diatonischer Charakter erscheint.

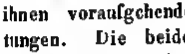
Sehen wir aber die beiden gleichen Intervalle zwischen $\bar{g}$ und $\bar{c}$ in den Naturtönen näher an, so finden wir in denselben noch keinen diatonischen Schritt, sondern nur Wiederholung eines unmittelbar vorhergehenden Intervalles, welches an sich grösser ist, als der ganze Tonschritt unserer Diatonik. Wir entlehnen von unserer Chromatik und Diatonik ein Tonmaas, um damit die Grösse der zwischen $\bar{g}$ und $\bar{c}$ vorhandenen beiden gleichen Naturintervalle zu ermitteln. Die Akustiker sagen von dem zwischen $\bar{g}$ und $\bar{c}$ sich entwickelnden $\bar{b}$ der Naturtöne, es sei höher als unser $\bar{a}$, aber tiefer als unser $\bar{b}$. Sie bezeichnen deshalb jenes natürliche $\bar{b}$ als kleinste Septime.

Wir haben in unserer Diatonik von unserm $\bar{g}$ zu $\bar{a}$ und $\bar{b}$ zu $\bar{c}$ gleiche und namentlich ganze Tonschritte. Da aber die natürlich entwickelte kleinste Septime höher als unser $\bar{a}$ und tiefer als unser $\bar{b}$ ist, so hat die Natur hier andere Tonschritte, als wir sie in unserm Tonschritte von $\bar{a}$ zu $\bar{b}$ haben. Da der hier natürlich sich bildende Tonschritt höher als unser $\bar{a}$ ist, so müssen wir unsern Tonschritt $\bar{g}$ $\bar{a}$ höher nehmen, um aus demselben jenes Naturintervall zu bilden; letzteres ist daher grösser, als unser diatonischer Ganzton $\bar{g}$ $\bar{a}$.

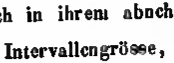
Noch ist, nach akustischer Annahme, jenes zwischen $\bar{g}$ und $\bar{c}$ vorhandene natürliche $\bar{b}$ tiefer als unser $\bar{b}$. Nehmen wir dies unser letzteres $\bar{b}$ etwas tiefer, so ent-

fernen wir es dadurch von dem $\overline{\overline{c}}$ und bilden so einen Tonschritt, der dem Naturintervalle zwischen dem natürlichen Ganztone und unserm $\overline{\overline{c}}$ gleich, aber grösser als unser diatonischer Ganzton $\overline{b}\ \overline{\overline{c}}$ ist. Die natürlich kleinste Septime steht also, nach akustischer Annahme, auf der Mitte zwischen unserm $\overline{a}\ \overline{b}$, und ist gleichweit von $\overline{g}$ und $\overline{\overline{c}}$ entfernt; sie theilt den Tonschritt zwischen unserm $\overline{g}\ \overline{\overline{c}}$ in zwei gleiche Intervalle.

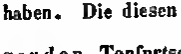
Für diese gleichen Intervalle sprechen auch die ihnen voraufgehenden und nachfolgenden Tonfurtschreitungen. Die beiden vornufgehenden, sich durch einen chromatischen Halbton unterscheidenden Terzen



nähern sich in ihrem abnehmenden enger werdenden Schritte der Intervallengrösse, welche wir in den beiden gleichen Intervallen gefunden haben. Die diesen beiden gleichen Intervallen nachfolgenden Tonfurtschreitungen



haben wirkliche Intervallenwiederholung in den beiden hier sich



zeigenden grossen Sekunden.

Jene voraufgehende Annäherung an gleiche Tonschritte und diese nachgewiesenen wirklich nachfolgenden gleichen Sekunden lassen annehmen, dass die von ihnen eingeschlossenen Tonschritte in der Intervallengrösse von ihrer Umgebung nicht sehr abweichen werden. Die bemerkten Eigenschaften der voraufgehenden und nachfolgenden Intervalle bestätigen vielmehr unsre Annahme und Nachweisung, dass in dem hier von ihnen eingeschlossenen Tonschritte $\overline{g}\ \overline{\overline{c}}$ die Naturtöne zwei gleiche Intervalle oder Intervallenwiederholung entwickeln.

Wir fragen nun, was wir mit den nachgewiesenen beiden gleichen Intervallen oder mit den beiden gleichen Tonschritten zwischen $\overline{g}$ und $\overline{\overline{c}}$ unserer Naturtöne gewonnen haben? Ist diese Nachweisung nicht überflüssig? Sie betrifft ja Intervalle, die in unserer Diatonik

unbrauchbar sind; sie sind gröseer, als der diatonische Ganzton-Schritt.

Wir fragen hier aber nicht nach Intervallen, die unserm Tonsystem angehören, sondern danach, welche Intervalle wir in den Naturtönen vorfinden, und welcher Tongeist sich in ihnen offenbart.

In unsern bisherigen Entwickelungen fanden wir die sinkende Tonbewegung mit dem Eintritte der Naturseptime verbunden. Auch haben wir mit der letztern zwei gleiche Intervallen verbunden gefunden, die auch Einfluse auf die Entwickelung der hier vorhandenen Spur für die sinkende Tonbewegung haben können. Unsere Diatonik schreitet in den gleichen und ungleichen Intervallen ihrer Leiter unbeschränkt auf- und abwärts. Nach dieser äusserlichen Ansicht dürfen wir auch zwischen gleichen, der Diatonik sich nähernden Intervallen, ausser der erhebenden Tonbewegung, auch die Tonsenkung unbeschränkt annehmen, und in ihrer gleichen, der Diatonik nahestehenden Intervallengröse auch ein Argument finden, welches für die hier sich kundgebende Tonsenkung spricht.

Aber auch in dem Geiste und Inhalte der Naturtöne möchte ich eine Bestätigung finden, dass unser Gefühl für die Tonsenkung sich an den Eintritt der beiden gleichen Intervalle der Naturtöne knüpft. Erhebende Tonbewegung bleibt auch für diese gleichen Intervalle Naturgesetz. Aber der Inhalt der Naturtöne erscheint mit ihrem Eintritte mannigfaltiger; an diese vermehrte Mannigfaltigkeit der Intervallenschritte reiht sich auch eine zusammengesetztere Gesammtwirkung der Naturtöne. Die in den vorangehenden Tonschritten bemerkte spannende, erregende Tonerhebung nimmt mit dem Eintritte der beiden gleichen Intervalle einen ruhigern Charakter an. Gleiche Tonschritte haben in beiden Richtungen ihrer Bewegung gegenseitige Neigung zu einander. Beide Richtungen in der Bewegung machen den Schritt zwischen ihnen deutlicher, und tragen zur Entwickelung ihres Toninhaltes bei. Glei-

ehe Intervallenfortschreitung erleichtert in dem voraufgehenden Tonschritte die Auffassung des nachfolgenden, und rückwirkend findet im nachfolgenden der voraufgehende seine Erklärung. Die Aufmerksamkeit fasst leichter auf und irrt weniger; sie hört zwischen gleichen Intervallen leicht vor- und rückwärts; sie ist mit dem ersten Tonschritte auf den zweiten vorbereitet, und bleibt in der Auffassung beider ruhig. Findet das Höhere seine Entwickelung in dem voraufgehenden gleichen tiefern Tonschritte, so knüpft sich auch ruhige Auffassung an die Tonerhebung. Lehnt sich die Erklärung des tiefern Intervalls an das voraufgehende höhere, so geht ruhige Auffassung gleicher Intervalle aus der Tonsenkung hervor.

Nur so weit versuche ich's, die mit dem Eintritte der Naturseptime fühlbar gemachte Tonsenkung auch aus innerer Auffassung der Naturtöne zu entwickeln. Freie, leichte und ruhige Inhaltsauffassung der Naturtöne stimmt wesentlich mit den Gemüthseindrücken überein, die wir sonst durch sinkende Tonbildung zu erreichen suchen. Jene ruhige innere Auffassung, die sich an die beiden gleichen Intervalle der Naturtöne knüpft, begegnet hier der ruhigen Gemüthswirkung, die wir in sinkende Tonbildung legen, und in dieser wesentlichen Uebereinstimmung innerer, ruhiger Auffassung der Naturtöne und der Wirkung sinkender Tonbildung möchte ich eine Spur der Tonsenkung finden, die sich an die besprochenen gleichen Intervalle knüpft.

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen und Anzeigen.

Tonarten des Choralgesanges, nach alten Urkunden, durch beigefügte Figural-Noten erklärt, und als eine Anleitung zum Selbstunterricht, nebst drei vollständigen Messen aus dem römischen Grndual zusammengestellt, von *Sebastian Stehlin.* Mit einer Vorrede und den Choralmessen beigefügter Orgelbegleitung von Herrn *Simon Sechter,* k. k. erstem Hoforganisten etc. Wien, bei Peter Rohrmann, k. k. Hofbuchhändler, 1842. — Vorrede 2 S. — Vorbericht VIII S. — Text 15 S. — Notenbeispiele 64 S. — Folio.

Der Choralgesang der römischen Kirche ist im Verlauf einer Periode von anderthalb Jahrtausenden durch allzu verschiedene Mittel und auf allzu mannigfaltigen Wegen fortgepflanzt worden, als dass noch irgendwo Jemand dem Gedanken Raum geben könnte, es sei uns in demjenigen, das wir heut zu Tag in den liturgischen Büchern besitzen und in den Kirchen, auch hier wieder nicht ohne vielfältige Varietäten, zu hören bekommen, der von seinem Stifter genannte Gregorianische Gesang, und mit diesem, in den Haupt-Tonarten, vielleicht selbst jener frühere des H. Ambrosius, in seiner ursprünglichen Gestalt überliefert: Die Gattung des Gesanges, den man einen *cantus firmus* oder *planus* nennt, hat sich ganz gewiss durch alle Zeitalter erhalten; die Singweisen — und von diesen ist hier eben die Rede — haben nothwendig manche Veränderung erfahren müssen.

In der ersten Periode eines, von den Oberhirten der Kirche nothdürftig geordneten Gesanges, das ist: von S.

Ambrosius (im IV. Jahrhundert) bis auf S. Gregor M. (reg. 590 bis 604) beruhte, bei Mangel eines geregelten Unterrichts, Alles auf Ueberlieferung nach Gehör und Gedächtniss, trüglichen Vehikeln, um Gesangweisen über Tausende von Gemeinden gleichförmig zu verbreiten. Durch die Einführung der sieben Buchstaben des Alphabets, zur leichteren Benennung der Töne in dem System der Octave, mag dem Unterricht in den Singschulen zuerst eine praktisch brauchbare Grundlage gegeben worden sein. Dadurch, und durch die Stiftung der Singschulen, hatte S. Gregor der Verbreitung der von ihm eingeführten neuen Singweisen ohne Zweifel bedeutenden Vorschub gethan; sein Antiphonar wurde, an einer Kette befestigt, vor dem Altar des h. Apostels Petrus niedergelegt, um für künftige Zeiten, als Authentik, zur Vergleichung bei vorkommenden Zweifeln zu dienen. Abschriften davon waren, noch unter Kaiser Karl M. und auf dasselben Verwendung, durch römische Sänger nach Gallien und Germanien gebracht worden, davon lange eine solche zu Metz aufbewahrt sein sollte, eine andere noch jetzt auf der Bibliothek zu S. Gallen befindlich ist *). Die Tonschrift aber, in welcher S. Gregors Gesänge fortgepflanzt und erhalten werden sollten, (da jene sieben Buchstaben des Alphabets, soviel man weiss, zu keiner Zeit in die liturgischen Bücher übergegangen sind,) war die sogenannte Neumenschrift: Punkte, Striche und Häckchen von verschiedener Gestalt, welche freischwebend (ohne Hilfe von Linien) über die Textworte gezeichnet, durch ihre höhere oder tiefere Stellung dem Sänger das Auf- oder Absteigen der Stimme anzeigen sollten; ein schwaches und immer höchst unzuverlässiges, ja trügliches Hilfsmittel auch nur für das Gedächtniss, für das Lesen eines nicht schon bekannten Gesanges vollends ungenügend: jeder Gesanglehrer legte die Schrift anders aus; es gab bald so viel Singweisen, als es Lehrer gab **). Dazu kam noch, dass jedes Land, jede Stadt,

*) Ueber die Tonschrift S. Gregors in der Leipz. allg. mus. Zeitung, Jahrg. 1828.

**) . . . Unde fit, ut unusquisque tales neumas pro libitu suo exaltet aut deprimat, et ubi tu Semitonium vel Dyatessaron sonas, alius ibidem Ditonum vel Diapente facit, et si adhuc tertius adsit, ab utrisque disconvenit. Dicat nempe unus: hoc modo Magister Trudo me docuit, subjungit alius: ego autem sic a Magistro Albino didici; ad hoc tertius: certe Ma-

beinah' jede Kirche, andere Schriftformen und Varianten bei sich eingeführt hatte. Im XII Jahrhundert erkannten die Obern des Cistertienser-Ordens den bei ihnen eingeführten Gesang schon so entstellt, dass sie sich bewogen fanden, einige gesangkundige Brüder nach Metz abzuordnen, die den dort aufbewahrten, angeblich ächten gregorianischen Codex einsehen, und ein berichtigtes Exemplar überbringen sollten: die Brüder brachten aber etwas völlig Unbrauchbares zurück, weil sie — wie es glaublich ist — die längst veraltete Schrift nicht zu entziffern verstanden *).

Besser sollte es sich gestalten, seit Guido von Arezzo im XI. Jahrhundert darauf verfallen war, die nicht lang vorher, zu einiger Erleichterung für das Auge eingeführten ein oder zwei Quarlinien, bis zu vier zu vermehren, wodurch es möglich wurde, jedem Tone seinen bestimmten und unverkennbaren Ort (auf der Linie oder im Zwischenraume) anzuweisen: allein, als Tonzeichen dienten, noch lange Zeit hindurch, jene sehr verschieden und willkührlich gebildeten Neumen.

Erst seit Einführung der, für den Figuralgesang erdachten Note, welche, so viel man weiss, nicht vor dem XIV. Jahrhundert in den liturgischen Büchern erscheint, können die noch vorfindlichen Codices, in Beziehung auf Tonweisen, uns für geschichtliche Monumente gelten.

Was insbesondere das System der Singweise selbst betrifft, so sagen uns die Geschichten: es habe zuerst S. Ambrosius, um in die Gesänge eine gewisse Ordnung und Gleichförmigkeit zu bringen, aus der Theorie der (alt-) griechischen Musik vier Tonarten entlehnt, welches die dort so genannte dorische, phrygische, lydische, und mixolydische gewesen sein sollten, die aber S. Ambrosius nur mit dem Zahlennamen, den ersten, zweiten, dritten und vierten Ton benannte. Diese vermehrte nachmals S. Gregor mit noch vier andern; indem er denselben ihre

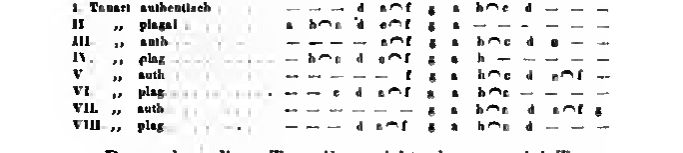
---

gister Salomon longe aliter cantat. Et ne le longis morer ambagibus, raro tres in uno cantu concordant, quis nimirum, dum quisque suum profert magistrum, tot fiunt divisationes canendi, quot sunt in mundo magistri. Joannes Cottonius in epist. ad Fulgentium, in des Fürstabtes Gerbert Scriptores eccles. et de mus. sacra potiss. T. II. p. 258.

*) Guido von Arezzo. Sein Leben und Wirken u. s. w. von A. G. Kiesewetter. Leipz. 1840. Daselbst in dem Anhange S. 53 die Epistel S. Bernhards.

Unterquarte hinzufügte. Die ursprünglichen vier, als die Haupttonarten, wurden von da an, die **authentischen**, (die vorherrschenden), die hinzugekommenen vier aber die **plagalen** (die nachgebildeten oder entlehnten) genannt.

Diese **acht Tonarten** (Kirchen-Töne) werden uns in den Lehrbüchern und Geschichten gewöhnlich in folgendem **Schema** gezeigt:



Dass aber diese Tonreihen nicht eben so viel **Tonarten** sind, muss jedem Musikkundigen einleuchten: man versuche, diese Tonreihen auf- und absteigend durchzusingen, oder auf dem Klavier durchzuspielen, und man überzeugt sich, wie sie alle auf **Eine Tonart** und Tonleiter, nämlich auf die Ur-Tonleiter C dur hinweisen, und in der That nur wie Fragmente, oder wie ein unvollendeter Gesang jener einen Tonleiter erscheinen. Nicht **Tonarten** sind es, sondern Verschiebungen Einer durchweg vorherrschenden Tonleiter; nicht griechische **Tonarten** (Modi, tropi) sondern **Octaven-Gattungen** (Species octavae); und für solche nur hatten sie bei den **griechischen Theoretikern** gegolten, die es überhaupt liebten, eine Sache aus allen nur irgend denkbaren Gesichtspunkten zu betrachten, und Benennungen zu ersinnen, ohne damit gleich ein verschiedenes System begründen zu wollen *).

Mit Ausnahme von etwa zwei jener Tonreihen, in welchen der Schlusston zugleich als der Hauptton der Urton-

*) In den **Tonarten** der Griechen war die Intervallenfolge immer eine und dieselbe; sie unterschieden sich nur durch die höhere oder tiefere Lage; sie waren (wie bei uns) nur **Transpositionen einer Klangleiter**. Diese Ansicht finde ich auch bei Hrn. v. **Drieberg** in der »Antikritik« S. 84 und 85. Dass man auf den Gedanken verfallen konnte, auf **Octavengattungen** Melodien zu bauen, lässt sich nur aus der grossen Unwissenheit in musikalischen Dingen in jener frühen Periode (des Verfalls der Wissenschaften und Künste) erklären.

leiter sich kund gibt, lassen sich aus den übrigen keine durchgeführte, das Gehör befriedigende Gesänge bilden, weil man deren Bedeutung, bei Mangel eines eigentlichen Schlusses, und bei Mangel einer vernehmlichen Beziehung auf den vorgeblichen Hauptton, nicht zu erkennen vermag. Dieser Mangel musste für ein musikfähig gewordenes Ohr um so fühlbarer sein, so lang die Gesänge (wie diess in dem cantus firmus zu aller Zeit, und vor Einführung des Contrapunktes überall der Fall war,) einer begleitenden Harmonie entbehrten, welche einer, an sich unverständlichen Tonreihe oder Tongruppe irgend eine Bedeutung hätte verleihen können; wie man wohl mehrere Jahrhunderte spätzr mit dzn, nach jenem willkührlichen Systeme erdachten Weisen (obgleich auch da nicht ohne manche dennoch unvermeidlich befundene Modifikation) verfahren lernte.

Ist aber der Mensch, auch noch in der ersten Entwikelung des musikalischen Sinnes, nur einmal dahin gelangt, den Unterschied des ganzen und des halben Tones zu begreifen, so ist das Bedürfniss der diatonischen Tonleiter, mit ihren Schlüssen, und mit ihren natürlichen Einschnitten (den fixen oder symphonischen Tonen) schon so ganz mit seiner Natur identificirt, dass er, wissentlich oder unwillkührlich, einen ihm aufgedrungenen unregelmässigen Gesang zu verbessern strebt; das Gemüth verlangt die Bedeutung der Töne zu erkennen, und das willige Organ der Stimme setzt, an die Stelle eines naturwidrigen Intervalls, das naturgemässere: der Tritonus weicht der harmonischen Quarte; Subsemitonien drängen sich an gehörigen Orten auf, und aus den Octaven-Gattungen entstehen sehr bald, mehr oder minder, wirkliche Tonarten in verschiedenen Lagen. Kann es nicht durch Zeugnisse oder Monumente erwiesen werden, so ist es doch sehr glaublich, ja nicht zu bezweifeln, dass S. Gregor M. — der in der Musik wohl bewandert, nach dem Zeugnisse des Joannes Diaconus, seines Biographen, nicht selten in eigner Person die Knaben im Gesang unterrichtete — schon selbst in seinen Gesängen ähnliche Modificationen der Kirchentöne, als wirklicher Tonarten, eingeführt haben wollte.

Wenn freilich in der zunächst gefolgten Zeit wieder Pedanten von Lehrern auftraten, welche, mehr an dem Buchstaben der Vorschrift hängend als in den Geist derselben eindringend, streng auf der Formel bestanden; wenn

ihre gefügigen Schüler, auf die verba magistri schwörend, und an die Härten des Gesanges gewöhnt, in diesen keinen Anstoss mehr fanden, vielleicht sogar etwas Höheres und Geheimnissvolles darin zu besitzen wähnten, indess andere, minder gelehrte Sänger dem bessern Gehör oder Instinkt nachgaben, so ist es begreiflich, welche Verwirrung bald in der Ausübung des Kirchengesanges überhand genommen haben mochte.

Im XI Jahrhundert unternahm es Guido von Arezze, den glaublich schon sehr schwankenden Kirchengesang auf gewisse Regeln zurück zu führen: auf den Grund eines Cyclus von Hexachorden, und durch das Mittel der, zum Behuf des Schul-Unterrichtes erdachten, von seinen Schülern vollends ausgebildeten so genannten Solmisation, waren ohne Zweifel besser geregelte Tonfolgen, daher verhältnissmässiger Wohlklang, und mit diesem auch wohl eine mehrere Beständigkeit in die gegebenen Weisen gekommen. Man war auf dem Wege, der bald zu Besserem geführt haben würde, wäre nicht die Schwierigkeit der Methode selbst, und mehr noch die fertgewährte Mangelhaftigkeit der Tenschrift, als Hindernisse entgegen gestanden.

Dieses letztere wurde in der nächstgefolgten Periode mit Einführung der Note beboben; (obgleich bei allzu sparsamer Bezeichnung der zu erhöhenden oder zu vermindernden Töne (♯,♭,) noch mancher Zweideutigkeit ein Spielraum gestattet blieb). Nun fügte es sich aber, dass, besonders seit dem XV. Jahrhundert, die gelehrten Musiker dem Studium der, (zwar noch lang nicht begriffenen) Musik der Griechen neuerdings zugewendet, zu den Octavengattungen (als zu vermeinten griechischen Tonarten) zurückstrebten, und solche im römischen Choral verfechten. Wenn auch sie nun, wie zu vermuthen, ihre Anhänger fanden, (Glarean's Dodecacherdon, Basel 1547, ist einem Cardinal der römischen Kirche zugeeignet); so kann man sich vorstellen, welche Verwirrung in der Vortragsweise der vorgeschriebenen Gesänge, im Conflict von Guidonianern und vermeinten Gräcisten, ja mehr und mehr sich bemerklich gemacht haben mochte, wozu auch ausserdem der Mangel an authentischen Gesangbüchern nicht wenig beigetragen haben musste.

Diesem Uebelstande abzuhelfen, hatte schon Papst Pius V. (reg. 1566 bis 1572) beschlossen, eine Reform

der Gesangbücher vorzunehmen. Sein Nachfolger Gregor XIII. (reg. 1572 bis 1585) liess zuerst hierzu Hand anlegen. Er übertrug diese Arbeit dem grössten Tonsetzer seiner Zeit, dem berühmten Palestrina; Alles sollte wieder nach den alten ehrwürdigen Weisen gesungen werden. Palestrina fand aber, und machte Seiner Heiligkeit die Vorstellung, dass viele Cantilenen des Gregorianischen Gesanges eine Veränderung nöthig hätten, und der Papst gab ihm die Vollmacht, Alles so einzurichten, wie er es nach seinem besten Bedünken für den kirchlichen Dienst für nöthig fände*). Palestrina verband sich bei diesem mühesamen Geschäfte mit Giov. Guidetti, einst seinem Schüler, der in diesem Theil musikalischer Gelehrtheit selbst besser als sein grösserer Lehrer bewandert war, alle Codices des Vaticans und der Hauptkirchen Roms kannte, und sich der Ausführung unter der Aufsicht Palestrina's unterzog. So kam jenes Werk zu Stande, welches Giudetti im Jahre 1581 dem Papste Gregor XIII. überreichte, der es nicht nur genehmigte, sondern auch ihm das ausschliessende Recht zum Druck und Verkauf desselben für zehn folgende Jahre ertheilte; es erschien zuerst im Jahre 1582, unter dem Titel: Directorium Chori ad usum sacrosanctae Basilicae, vaticanae cet aliarum cathedralium et collegiatarum eccles. collectum. Opera Joannis Guidetti Bononiensis etc. Schon im Jahre 1589, dann 1600, und von da an bis auf die neuere Zeit, sind davon wiederholte Ausgaben gemacht worden. Die meisten Ausgaben sind aber von dem jenem grossen Werke entnommenen Antiphonal nachgefolgt: in verschiedenen und den besten Auflagen findet man im Eingange auch eine Abhandlung über die Kirchen-Tonarten und die Regeln, auf welchen die Gesangweisen beruhen, nach dem System und der Lehrmethode Guido's von Arezzo; welche letztere, in anderer Fassung, auch schon vorher in dem Cantorinus romanus (dem ältesten gedruckten Choralwerke, Venedig 1513, und davon später noch mehrere Ausgaben erschienen) als Einleitung vorgesetzt war **).

*) Ueber das Leben und die Werke des Pierluigi de Palestrina etc. etc. nach Baini, von F. S. Kandler. Leipzig 1834 S. 77 u. ff.

**) Auch noch von Guidetti bearbeitet erschien im Jahre 1586 Cantus eccles. passionis D. N. J. Chr. Denn 1588

War nun zwar den Kirchen in jenem Werke ein verbessertes, durch die Autorität P. Gregor's XIII., dann Sixtus V. als giltig bekräftigtes Gesangbuch angeboten, so fehlte jedoch viel, dass man sich überall an dasselbe gehalten hätte; abgesehen von den bei vielen Kirchen im Gebrauch gebliebenen älteren Handschriften; abgesehen von entstandenen fehlerhaften Ausgaben; abgesehen auch von den, in verschiedenen Diöcesen und in den Mönchsorden eingeführten, grossentheils nur ihren eigenen (nicht durchaus römischen) Gesangbüchern, war oder blieb die Weise der Ausführung meistens dem älteren Gebrauch, oder der Ueberlieferung nach dem Gedächtnisse und angewöhnter Lesseart anheim gegeben.

Der Verfall der Solmisation (mit dem Sylbenwechsel) trug hierzu das Seinige bei In Frankreich und in Italien war, mit der Fixirung der Sylben (*ut, re, mi, fa, sol, la*) auf die Töne der Ur-Tonleiter von *c*, und Einführung einer siebenten Sylbe (*si* für den Ton *h*) die Kenntniss der Solmisation nach Guidonischer Methode bald verschwunden: in Deutschland, wo sie sich noch am längsten in den Singschulen erhielt, musste sie endlich, im XVIII. Jahrhundert, neueren (für die Erlernung der sich mächtig entwickelnden modernen Musik allerdings zweckmässigeren) Methoden weichen; sie ist jetzt so ziemlich allgemein in der musikalischen Welt verschollen, und wird nur noch in den Schulen der Cleriker nothdürftig am Leben erhalten, wo sie beim Unterricht im Choralgesang, fast nur pro forma, jedenfalls sehr mangelhaft und höchst oberflächlich, gelehrt wird, um demnächst in der Ausübung des Gesangs doch ohnehin vergessen zu werden.

Heben wir nun zwar insgemein keine sonderliche Ursache, den Verlust der Guidonischen Solmisation in unseren Musikschulen zu bedauern, so ist es doch gewiss, dass mit ihr die gründliche Kenntniss der Kirchentonarten, und der Canon verloren gegangen ist, nach welchem Vorsteher des Chors, Lehrer und Sänger, sich in vorkommenden Fällen über die Richtigkeit oder Unrichtigkeit der Leseart einer Choral-Melodie hätten belehren können.

---

die Proefationes. — Die metrischen Hymnen sind später von P. Urban VIII. (reg. 1623—1644) erneuert worden.

Die hel uns in diesem Fache geachtetsten Schriften der neueren Zeit, — wie sehr sie, aus dem Gesichtspunkt der Geschichte, von Fleiss und Belesenheit zeugen — werden schwerlich genügen, einen praktischen Choralsänger zu bilden, oder einem solchen als Leitfaden zur Erkenntniss der Tonarten zu dienen; auch scheinen sie hierauf keinen Anspruch zu machen. — In Frankreich scheint es (nach Le Beuf) von jeher so vielerlei Choralgesang gegeben zu haben, als es Diöcesen gab, und nach neueren Nachrichten soll derselbe überall vollends im Verfall sein. — In Rom selbst kann sich der ächte Gesang nach dem Antiphonal unter den Sängern, durch Tradition, wohl noch erhalten haben; das System aber dürfte auch dort bald nicht mehr zu suchen sein, nachdem ein (dort, wie es scheint, in einigem Ansehen stehender) Lehrer und Verfasser einer Choralschule (Rom, 1835), statt der von der Kirche von jeher anerkannten acht Tonarten, deren eilf aufstellt, und durch die italienische (fixirte) Solmisation erklärt*).

Sehr natürlich, dass dem, gewöhnlich nicht schon vorher musikalisch erzogenen Cleriker, bei mangelhaftem Unterricht, das Wesen des Choralgesangs, der Unterschied der Tonarten und deren verschiedene Singweise, doch nicht klar, viel weniger geläufig wird, und dass hinwieder der, in der modernen Musik gründlicher, ob zwar nach einer ganz verschiedenen Methode unterrichtete Capellsänger, den ihm vorgelegten Gesang fortan nach seiner Regel und Angewöhnung, daher nach der Bedeutung der Note, dem Buchstaben nach, sei's auch mit innerem Widerstreben, genau absingt, ohne jene Erhöhungen oder Verminderungen des Tones zu beachten, welche in der Choralschrift dem Sänger nach gewissen Regeln zu errathen überlassen sind. Darf man sich dann noch wundern, wenn der Laie solche Melodieen nicht begreift, und in dem Kirchengesange überhaupt nur eine nach Willkühr der Erfinder zufällig entstandene, eben so bedeutungs- als formlose Reihe von Tönen zu erkennen vermag? Und ist es nicht diesen Ursachen zuzuschreiben,

*) Ueber die Begriffe, die in Rom über die Tonarten sich in neuerer Zeit bemerklich machen wollen, vergleiche man auch das Baini'sche Werk über Palestrina, beurtheilet von Kandler, S. 83 in der zweiten Anmerkung, nebst dem Zusatze des Herausgebers S. 25. Dort werden sogar nicht weniger als 14 Tonarten angenommen

dass die Würde des römischen Choralgesanges so häufig misskannt wird, wenn man ihn in seiner Reinheit kaum irgendwo noch zu hören bekommt?

Nicht ohne Absicht wollte Rec. diese, in ihrer Art immer noch nur kurz gedrangten, geschichtlichen und theils literarischen Andeutungen hier voransenden: sie sollten den Standpunkt und die Beziehungen feststellen, aus welchen die zu besprechende Schrift des Herrn Stehlin beurtheilt zu werden verlangt.

Nicht eine Geschichte des römischen Kirchengesanges wollte der Verfasser liefern; (für eine solche haben in neuerer Zeit ein Anthony und Maslon — vor ihnen Gerbert und Forkel — allenfalls Genügendes geboten); noch weniger liegen in dem Bereich seiner Aufgabe die in einer neueren Periode, nach vermeintlich altgriechischen Theorieen entwickelten, gewöhnlich sogenannten (12) „alten Tonarten"; selbst von den Begriffen, nach welchen die gelehrten römischen Contrapunctisten der XVI. Jahrhunderts und der nächst gefolgten Periode den Choral, gemäss gewissen unter ihnen conventionell gewordenen Regeln, als den Stoff zu ihren grössten Kunstwerken behandelt haben mochten, macht unser Verfasser sich frei, indem seine Aufgabe sich blos auf die Darstellung des praktischen Systemes des einfachen Choralgesanges aus einer früheren Periode beschränkt, in welcher dieser noch sich selber seine Gesetze gab. Und so, wie einst gelehrte und emsige Sprachforscher das Studium der hinsterbenden Sprachen des Alterthums nicht in den Schriften ihrer nächsten Vorarbeiter suchten, sondern aus dem, von den Alten hinterlassenen Erbe ihrer besten Werke die Regeln der Sprache selbst herzustellen bemüht waren, so ist der Verfasser der oben angezeigten Schrift zu den älteren Quellen zurückgegangen, und sucht die Stütze seiner Behauptungen in Autoritäten nur da, wo solche der Gegenstand (seiner wesentlich positiven Natur nach) allerdings auch erheischt.

Als Quelle zur Begründung der Regeln des praktischen Choralgesanges dient nämlich dem Verfasser die Guidonische Bolmisation, mit dem Schema der Hexachorde und mit der, wenigstens schon im XIV. Jahrhunderts, mit vermehrten Inscriptionen abgebildeten, die Richtigkeit des Schema bewährenden, einst berühmten Guidonischen Hand: Monumente, welche, von Guido

begonnen, von seinen Schülern und Nachfolgern vollends systemisirt, Jahrhunderte lang als die sicherste Norm des Kirchengesanges allgemein anerkannt waren. So entwickelt er mit Scharfsinn und Consequenz die Angabe der Tonarten und ihrer Singweisen, die er in den authentischesten Gesängen selbst, in zahlreichen Beispielen, bestätiget findet. Er zeigt, wie jede Tonart, und jede regelmässig erfundene Melodie in den besten Gesangbüchern, nach einem der drei Hexachorde gebildet erscheint; wie überall die Intervallonfolge nach einem dieser Hexachorde geregelt supponirt werden muss, es sei, dass der Gesang sich innerhalb eines Hexachords bewegt, oder dasselbe überschreitet; und wie in diesem letzteren Falle der Uebergang in ein anderes Maas gebendes Hexachord, mit einer, wenn auch nur vorübergehenden Ausweichung in eine andre verwandte Tonart vor sich geht; (wie diess ja auch in einer durchgeführten Melodie in der e. g. Figuralmusik oder in dem populären Gesange immer der Fall ist). Unter der Beobachtung dieser Regeln darf der widrige Tritonus — jenes schon von den ältesten Lehrern (lange vor Einführung des Contrapunktes) hoch verpönte mi contra fa, der bekannte diabolus in musica — nirgends zum Vorschein kommen; auch zeigt der Verfasser, dass, und wo, Subsemitonien wirklich Statt finden können und müssen. Die in grosser Zahl aus dem (allerdings als authentisch für die katholische Kirche zu achtenden) Antiphonal P. Gregers XIII., von dem Verfasser mit Umsicht und Glück gewählten Beispiele, dienen zur Bestätigung der Lehrsätze; nach den angezeigten Regeln ausgeführt, sind die vorliegenden Gesänge so gewiss das zarteste musikalische Gehör durch ihren Wohlklang befriedigend, als sie im Gegentheil — nach dem gewöhnlichen Verfahren, ohne Beachtung der Regeln, blos nach dem Buchstaben der Tonschrift abgesungen — das Gehör anwidern, ja — fast möchten wir sagen — eine moralische Unmöglichkeit würden.

Eine Materie, welche in den neueren Schriften über den Gregorianischen Gesang ganz mit Stillschweigen übergangen, in den älteren Lehrbüchern gewöhnlich ohne jegliche Erläuterung, nur eben dem Namen nach, erwähnt gefunden wird, ist von dem Verfasser mit besonderem Fleisse, so gründlich als ausführlich entwickelt; nämlich die sogenannten „irregulären Tonarten.“ In zahl-

reichen, und aus verschiedenen Gesichtspunkten versuchten eigenen Beispielen wird gezeigt, wie diese also genannten irregulären Tonarten, in Absicht auf die Tonfolge, Einschnitte und Schlüsse (Confinalen und Finalen) der Cantilene, mit der ihnen entsprechenden regularen Tonart übereinkommen, indem sie eigentlich nur Versetzungen der regulären Tonart in eine höhere oder tiefere Tonlage sind; Versetzungen, welche — da man sich des Mittels, solche in fingirten Tonleitern mit Vorzeichnungen von Kreuzen oder Been darzustellen, noch nicht zu bedienen wusste, das System der vier Linien aber nicht überschreiten durfte — nur durch veränderte Schlüssel bewerkstelligt werden konnten. Bei den regulären Tonarten wird angenommen, dass die Note (oder der Buchstabe) dem Laut entspricht, den das Zeichen in dem gesammten System der Töne wirklich anzeigt: bei den irregulären Tonarten, welche als solche sich durch die verschiedenen Schlüssel kund geben, gilt zwar dem Sänger die Note, um ihm den Tonschritt von einer zur andern (das Intervall) zu zeigen; der Laut aber entspricht nicht demjenigen, welchen die Note in der Leiter der Töne sonst wohl andeutet: die Cantilene muss, in der bestimmten Tonweise, höher oder tiefer gedacht, und dem gemäss intonirt werden. Der Organist, der den Choralgesang zu begleiten, oder dem Sänger den Ton anzugeben berufen ist, transponirt auf dem Instrument in der Wirklichkeit, und muss darum in der Kenntniss der irregulären Tonarten sehr wohl bewandert sein, um nicht den Sänger in eine unerreichbare Höhe hinauf, oder in eine ihm allzuunbequeme Tiefe herab zu drängen. Die Unmöglichkeit, in solchen oft ganz widernatürlichen Lagen den Gesang auszuführen, mag wohl in den meisten Fällen den Praktiker von selbst dazu vermocht haben, die Versetzung in eine bequemere Lage vorzunehmen, womit er vielleicht sogar etwas Unerlaubtes (eine Licenz) gewagt zu haben meinte: gewiss aber ist es, dass die Nicht-Kenntniss der Bedeutung der Schlüssel eben so oft die irrige Meinung veranlasste, als seien gewisse Gesänge in den Choralbüchern eigens und besonders für eine höhere, und andere für tiefe Stimme erdacht; da doch der Choralgesang mit gutem Bedacht überall darauf berechnet worden, von Stimmen jeder Gattung, mithin von ganz verschiedenen Stimmen, auch gemeinsam,

ohne Anstrengung ausgeführt werden zu können, und in dieser Absicht regelmässig den Umfang von acht bis neun Tönen (etwa *c* bis $\overline{d}$, oder für Knabenstimmen $\overline{c}$ bis $\overline{d}$) nicht überschreitet*).

Auf dem Titel des Werkes bezeichnet der Verfasser dasselbe als eine Anleitung zum Selbstunterrichte; damit scheint im Widerspruch zu stehen, dass er dasselbe an einer andern Stelle vielmehr nur für eine „Kritik des Systemes" gegeben haben will, da er eine eigentliche Choralschule wohl noch in der Folge liefern zu können hofft. Gewiss wird derjenige, der die gewöhnlichen Vorkenntnisse von dem Choralgesange mitbringt, aus seiner Schrift vielfältige Aufklärung schöpfen; in der That aber ist sie als eine Kritik des Systema viel richtiger bezeichnet Und da der Verfasser eine Choralschule in Aussicht stellt, hat er sehr wohl daran gethan, jene Kritik voraus zu senden, in welcher er seine (von den am meisten verarbeiteten vielfältig abweichenden) Ansichten und Behauptungen hier begründen konnte, deren Erörterung in einem Elementar-Lehrbuche, welches als solches, mit Vermeidung einer störenden Polemik, die Richtigkeit der Lehrsätze besser für schon gegeben annimmt, nicht mehr an ihrem Orte sein würde.

Eine schätzbare Zugabe (zugleich eine Anthologie ausserlesener Choral-Gesänge) sind die aus dem römischen Gradual zusammengestellten vollständigen drei Messen (darunter eine Todtenmesse), zu welchen der als Compositionslehrer in ausgebreitetem Rufe stehende erste Organist der kaiserl. Hofkapelle in Wien, Hr. Simon Sechter, eine ganz einfache Orgelbegleitung (nota contra notam) gesetzt hat. Die Reinheit und Ungezwungenheit der Harmoniefolgen gilt eben zugleich als die überzeugendste Probe von der Reinheit und dem natürlichen Flusse der Cantilene; und die hier vorliegenden Beispiele dürften wahrlich genügen, die Vorurtheile gelehrter (obwohl freilich nicht ganz unbefangener) Kunstrichter, über die Bedeutung und den (musikalischen) Werth des römischen Chorals zu berichtigen; Vorurtheile, welche durch die in neuerer Zeit anderweitig erschienenen Werke dieses Fa-

*) Nur der Gesang für den „Antiphonarius" soll einige Mal im Jahr hiervon eine Ausnahme machen.

ches allerdings noch nicht haben behoben werden können*). Eine grössere Sammlung ähnlicher Messen, nebst passenden Introitus, Graduslen, Offertorien u. d. gl. mit beigefügter Orgelbegleitung, wäre eine in vielfältiger Beziehung höchst wohlthätige Stiftung: in solcher Gestalt in den Kirchen kleiner Landstädte, ja in Dorfkirchen, mit den beschränktesten Mitteln, von wenigen Stimmen im Unison (ja von einer allein) mit der Orgel leicht ausführbar, würde durch sie dem Missbrauch gesteuert, welcher mit der Aufführung insipider, oder auf ein ganz anderes, zahlreicheres und geübteres Personal berechneter Compositionen, zum Verderben des Geschmacks eben so wohl, als mit Vereitelung jeder religiösen Erbauung, leider an vielen Orten getrieben, und worüber so oft und mit Recht geklagt wird **).

Der Verf. hat mit diesem seinem Werke über den römischen Choral — worin man (vielleicht zum ersten Mal wieder) über das System und die wahre Lesart desselben Aufklärung erhält, wahrhaft Nützliches unternommen und mit Glück ausgeführt. Das Werk darf Jedermann, der an dem Gegenstande in irgend einer Beziehung Theil nimmt, vorzüglich der Geistlichkeit, den Kirchen-Vorstehern, Kirchenpatronen, Capelldirectoren und Sängern, Lehrern des Choralgesanges, Organisten und Schulmännern, mit Ueberzeugung anempfohlen werden.

Möge der durch seinen Eifer für die Beförderung des Kirchengesanges achtungswürdige Verf. nun auch die Musse finden, die verheissene Choralschule selbst zu Stande zu bringen, und so seine löbliche Aufgabe vollends zu erfüllen.

Wien, im Junius 1842.

R. G. Kiesewetter.

---

*) Man sehe die (übrigens anscheinend sogar günstige) Anzeige über F. J. Vlaeckers „Lehre vom römischen Choralgesange" (Passau 1841) in der Leipz. Allgem. mus. Zeitung vom J. 1841.

**) Ob bei einer künftigen ähnlichen Bearbeitung es, zur Erleichterung, daher besser gesicherten Aufführung, nicht vielleicht räthlicher wäre, auch dabei der taktmässigen Eintheilung zu bedienen, diess sei der Erwägung und Beurtheilung der sachverständigen Unternehmer anheim gestellt.

Henri Herz. **Marche triomphale de Ries, variée pour Piano. Op. 125. Pr. 1 fl. 30 kr. Mayence chez Schott.**

Der Triumphmarsch aus der von Ries für das Cölnischo Musikfest componirten Fest-Ouvertüre, ist hier von H. Herz, ganz in seiner bekannten Weise variirt. — Ein kurzes *Allegro non troppo, es dur* $^4/_4$ Takt, leitet in das Thema, welches dreimal, brillant und wirksam variirt wird. Alsdann folgt das Trio (*as dur*), dessen Motiv bekanntlich fast Note für Note dem Beethoven'schen *es dur* Concerte entnommen ist; es ist hier sehr geschmackvoll und zierlich übertragen worden. Ein Rondo-Chasse, Allegretto $^6/_8$ Takt bildet den Schluss dieses brillanten, aber nicht schwierigen Musikstückes, welches den Freunden Herz'scher Compositionen willkommen sein wird. Die Ausstattung ist schön und correct.

Doehler. **Album pour le Piano. Op. 40. Mayence chez Schott. Pr. 7 fl. 12 kr., jedes der 8 Num. 1 fl.**

Acht kleine Rondo's, Fantasieen etc. etc. über bekannte Motive, in der Art wie Herz und Hünten sie bereits in grosser Anzahl geliefert haben, werden hier in sehr schöner Ausstattung jenen Clavierspielern geboten, welche die ersten Schwierigkeiten bereits überwunden haben und sich zum Studium des modernen Clavierspieles vorbereiten wollen. — Ist auch diese Gattung von Musikstücken weder neu, noch besonders geeignet, den künstlerischen Beruf eines Componisten zu bethätigen, so sind doch die vorliegenden kleinen Stücke nicht ohne Eigenthümlichkeit und dabei höchst elegant und glänzend, ohne grössere Schwierigkeiten zu bieten, als etwas vorgeschrittene Pianisten leicht zu überwinden im Stande sind.

Die Themen sind aus den beliebtesten Opern von Adam, Auber, Donizetti, Meyerbeer, Rossini u. a. entlehnt, und den schwierigeren Stellen ist die Bezeichnung des Fingersatzes beigefügt. —

F. Kalkbrenner. **Fantaise et Variations brillantes pour le Piano sur les thêmes de l'elisire d'amore. Op. 156. Mayence chez Schott. Pr. 1 fl. 30 kr.**

Auf eine kurze Einleitung in *b dur* folgt ein ansprechendes Thema, *D dur* $^2/_4$ mit zwei brillanten und wohl-

klingenden Variationen. Nach fünf Uebergangstakten folgt ein Larghetto molto espressivo, *b moll* $^6/_8$, welches sich im più moeso nach *b dur* wendet, und durch eine brillante Cadenz dem Schlussatze, Allegretto *b dur* $^2/_4$ anschliesst. Hier tritt ein neues Thema auf, welches tüchtig und interessant bearbeitet wird. Der Schluss ist kräftig und charakteristisch, ohne die jetzt fast stereotyp gewordenen Wiederholungen und Gemeinplätze.

Obgleich Kalkbrenner in seinen neueren Compositionen fast durchgängig der jetzt vorherrschenden Geschmacksrichtung zu huldigen bemüht ist, so erkennt man doch noch mitunter in ihm einen der Coryphäen jener älteren, gediegenen Schule, welche sich nicht damit begnügte, ihr Thema mit einigen blos auf Fingerfertigkeit berechneten Variationen, oder, wie es heut zu Tage heisst, „Transscriptionen" abzufertigen, sondern charakteristische Einheit und interessante Entwickelung der Motive vor allem Andern hochstellte. Die vorliegende Fantasie ist eines dieser gediegeneren Werke, und erhebt sich namentlich im Finale weit über die Mehrzahl der modernen Compositionen dieser Gattung. Ungewöhnliche Schwierigkeiten finden sich nicht darin. —

Thalberg. **Grand Caprice sur des motifs de la „Sonnambula". Op. 46. Mayence chez Schott. Pr. 1 fl. 48 kr.**

Unter den Compositionen der jetzigen Pianofortcheroen sind die Thalberg'schen am meisten verbreitet und gespielt. Während Liszt in excentrischer Genialität dem Spieler Schwierigkeiten zumuthet, welche ausser ihm selbst nur äusserst wenige vollkommen zu lösen vermögen, während Henselt in allen seinen Compositionen als erste Bedingung solche Hände verlangt, welche zum Wenigsten eine Undecime zu spannen vermögen, bietet Thalberg nicht minder als jene Beiden reiche Gelegenheit, vollendete Technik, so wie geistvollen und glänzenden Vortrag im dankbarsten, glänzendsten Lichte zu zeigen, ohne dabei irgend eine Forderung zu machen, welche die Kräfte eines gut ausgebildeten Virtuosen zu erfüllen nicht im Stande wären. Das Erscheinen einer neuen Thalberg'schen Composition ist denn auch für die Legion unserer Claviervirtuosen ein Ereigniss von äusserster Wichtigkeit, und ich halte mich überzeugt, dass in dem Augenblicke, wo ich dieses schreibe, sich schon Hunderttausende von Fingern

mit mehr oder weniger glücklichem Erfolge an dem vorliegenden Werke versucht haben. Es ist aber auch einer weiten Verbreitung ganz besonders werth; wer es noch nicht kennt, möge eilen sich damit bekannt zu machen.

Auf eine phantastische, spannende Einleitung, in welche rhapsodische Anklänge eines Thema's verwebt sind, folgt eine schöne Cantilene, *b moll C*, welche, nachdem sie einige Male mit bunten Passagen (unter welchen sich namentlich eine lange, ungemein brillante und eigenthümliche Trillerkette hervorhebt) umfluthet worden ist, in ein anderes Motiv, *e dur* $^{12}/_{8}$, übergeht. Dieses wird eine Zeit lang äusserst wirksam bearbeitet, und bildet dann einen sanften Schluss in *es dur*. Nun folgt eine dem Schlusssatze *c dur* $^{6}/_{8}$ zuführende Steigerung, und unter einem wahren Donner von Octaven schliesst das höchst effektvolle Stück, welches vor manchen anderen auch den Vorzug einer gedrängten Kürze voraus hat, weshalb es vorzugsweise zum Vortrage in den Salons zu empfehlen ist.

Die Ausgabe ist schön und correct.

Bertold Damcke.

La Part du diable. Komische Oper in 3 Akten, von Scribe u. Auber *).

Ein interessantes, künstlich gebautes, mit Einsicht und Erfahrung geschriebenes Libretto; gefällige Musik. Hören Sie, übersichtlich, den Inhalt des Drama's

Don Rafael von Estuniga hat zum Oheim einen reichen Edelmann, der, nun alt geworden, zur Frömmigkeit zurückgekehrt, seinen Neffen dem Priesterstande, seine Reichthümer der Inquisition bestimmt. Don Rafael fühlt jedoch nicht im geringsten Anlage in sich zum Kirchenleben, und um so weniger noch, seit er sich, es sind kaum einige vierzehn Tage, in ein hübsches Näthermädchen verliebt, dem er nun alles giebt, was er hat, rothe Bänder und seine innige Liebe Da aber an einem schönen Abend, als der verliebte Student wiederum zu seiner Anserwähl-

*) Der Clavier-Auszug mit deutschem und französischem Text erscheint binnen Kurzem, und die löbl. Theater-Directionen wollen sich wegen der Partitur und Orchesterstimmen, welche auch im Stich erscheinen, und wegen des gedruckten Textbuches an die Verlagshandlung von B. Schott's Söhnen in Mainz wenden.

ten kommt, um ihr von seinem ewig alten neuen Gegenstand der Liebe zu erzählen, siehe, da ist das Kämmerlein offen, und Casilda verschwunden. Kein Mensch wusste wohin. Was sollte nun der arme verlassene Jüngling anfangen? Ohne Oheim, ohne Geld, ohne Hoffnung, ohne Liebe! Lange dachte er darüber nach in seiner stummen Verzweiflung, bis er endlich den verwegensten Ausweg gefunden.

Wie der Leser es bereits bemerkt, fällt die Handlung in Madrid vor. Damals gerade herrschte der, nach unserm Stücke, mürrische, schwermüthige König Ferdinand VI. Die Königin hat vielen Einfluss auf ihren Herrn, wird aber unaufhörlich auf einer andern Seite in ihrer Macht durch den Grossinquisitor Frai Antonio geschwächt, der, um endlich vollends der Königin das Herz ihres Gatten abzuwenden, diesem ein Mädchen zur Gesellschafterin giebt, welches der Monarch neulich auf einer seiner Spazierfahrten am Fenster erblickt, und das er mit seinem Wohlgefallen beehrt. Dieses Mädchen, wie natürlich Casilda, wurde somit in die reichen Gemächer von Aranjuez gebracht, um den König zu zerstreuen, sei's durch ihre liebliche Stimme, sei's durch sonstige kurzweilige Unterhaltung; Casilda aber, der die Gefangenschaft, selbst auch diese goldene, nicht gefiel, macht sich bei Nacht davon, kehrt nach Haus zurück, erzählt ihrem Bruder Carlo Broschi alles, was vorgefallen, und erfleht von ihm Schutz gegen den königlichen Verführer. Carlo, ohne weiters, macht sich auf und bringt einstweilen seine geliebte Schwester in dem Frauenkloster de Notre Dame des Bois unter. Auf seiner Heimkehr durch den Wald überfällt ihn ein Unwetter. Müde und matt, beschliesst er demnach, auf einer alten breitästigen Eiche auszuruhen, die sich hier zufälliger Weise befindet, um mit dem kommenden Tage seine Reise fortzusetzen.

Kaum sass er oben, als zu demselben hundertjährigen Baume ein trostloser junger Mensch kommt; Don Rafael. Es gieng nämlich die Sage in der Gegend, dass zweimal des Jahres, um Weihnachten und Johannis, der Teufel, auf seine Heraufbeschwörung, an dieser Eiche erscheine, und dass man dann mit ihm des Handels einig werden könnte. Auf seinem Baume hatte Carlo bald die Ursache der Verzweiflung Don Rafael's eingesehen, und, ein erfinderischer Kopf, wie er war, mochte er sich

schon zur kleinen Betrügerei hergeben, die nun vorgehen sollte. Don Rafael ruft dreimal den Teufel, und der Teufel antwortet: hier bin ich, was willst du? — Reichthum und Ehre. — Was giebst du dafür? — deine Seele? — Nein, dazu bin ich ein allzuguter Katholik. — Aber was sonst? — Die Hälfte Alles dessen, was ich durch dich gewinne. — Der Vertrag ward also geschlossen, Rafael entfernt sich, er ist jetzt glücklich, er wird reich werden, und seine Casilda wieder finden.

Des Morgens nun, als Carlo, mit seiner wunderschönen Stimme singend, vom Baume herunterstieg, kömmt hier, zufälliger Weise, der König mit seiner Gemahlin vorbei, alsoweit hatte sie die Jagdlust in's Gehölze getrieben. Der melancholische König hört die unvergleichliche Stimme des Jünglings, und wie einst zu Sauls Zeiten, verjagt auch jetzt wieder die Musik die bösen Geister. Carlo wird mitgenommen; die Königin versichert ihn ihres ganz besonderen Schutzes. — Kaum aber ist der Sänger bei Hofe, als er sich auch seines Schützlings erinnert. Don Rafael wird Fähnrich, Hauptmann, erhält Geld und Reichthümer, und versäumt keine Mittel, um wieder auf die Spur der entschwundenen Geliebten zu kommen, und bestürmt deshalb jeden Tag Carlo, den vermeinten Bösen, um die Erfüllung dieses Wunsches. Unterdessen aber hatte die Königin von Carlo's Schwester gehört; um ihren Liebling zu überraschen, lässt dieselbe Casilden aus dem Kloster kommen, und nimmt sie unter die Zahl ihrer Hofdamen auf. Hatte Don Rafael früher schon grosses Vertrauen in den Teufel gehabt, so war dasselbe nun gränzenlos, als er auf einmal die Geliebte im Königshause wiederfindet. Auf's neue natürlich lodert seine Liebe auf, aber auf's neue diejenige des Königs, was somit wohl fortbestanden wäre, hätte Ferdinand VI. nicht zufälliger Weise Don Rafael zu den Füssen Casildens angetroffen. Der Prozess war sonach bald gemacht, und beide, Carlo und Don Rafael, werden zum Feuertode verurtheilt. Der wüthende König verschliesst sich in sein Kabinet, und verweigert jeden Besuch. Da aber dringt zu ihm herein Carlos weiche, süsse, besänftigende Stimme, und sie entwaffnet des Königs Unmuth, der dem Sänger Gnade widerfahren lässt, wie auch Don Rafael, nachdem er durch Carlo erfahren (was dieser erlog), Casilda sei Don Rafael's rechtmässige, gesetzliche Gattin. Von

diesem Augenblicke wird der glückliche Hauptmann mit Titel und Ehrenbezeugungen überhäuft, welche dieser immer auf Rechnung des Teufels empfängt. Als er aber, wie ein Ehemann, seine Matrimonialrechte auszuüben im Begriff ist, verlangt Carlo ebenfalls auch die Hälfte für sich. Länger so kann demnach die Sache nicht gehen; Wuth und Eifersucht bringen Don Rafaal dahin, dem König den Betrug seiner Verehelichung zu entdecken. Schon droht eine neue, eine fürchterlichere Ungnade des Monarchen, als sich Carlo und Casilda zu des Königs Füssen stürzen, und ihn mit dem Liede besanftigen, welches von jeher einen so mächtigen Einfluss auf sein Gemüth ausgeübt. Der erweichte König verzeiht den Beiden, führt Casilden in die Arme Rafael's, er fleht an der Königin Füssen um Nachsicht für etwaige ehelicha Vergesslichkeit, und verweist vom Hofe seinen Beichtiger Frai Antonio, die Hauptursache der Misshelligkeiten zwischen dem königlichen Paare. —

Und nun zum Musikalischen. —

Diese neue bemerkenswerthe Partitur des Verfassers der *Diamans de la Couronne,* des *Duc d'Olonne,* der *Zanetta,* wir berühren die letzteren Compositionen nur, enthält dieselben Eigenschaften, vorzüglichen Eigenschaften, welche die früheren Werke desselben Verfassers auszeichnen, leidet an denselben Schwächen auch, in bedeutender Minderzahl jedoch. Hier wie dort, Geist, Auszeichnung, Eleganz, Geschmack, Wissenschaft und Erfindung, aber alles dies in allzu coquetten, kleinartigen Verhältnissen, statt der kühnen, breiten franken Ergüsse, wobei man mit Bewunderung stille hält. Seiner Stellung nach könnte der Componist ein solches Werk unternehmen, und es fehlt ihm hierzu auch nicht das Talent; wir haben hierüber längst mehr als Versicherung. — Die Ouverture, vielleicht die vorzüglichste, die Auber geschrieben, fängt, originell, mit kurzen fantastischen Accorden an, gleichsam den Ton angebend zum Charakter des Stückes. In diesen Anfangsaccorden wird das Orchester mit seiner vollen Macht kund. Was den Effekt des Geheimnissvollen steigert, sind die köstlichen melodischen Phrasen, welche den Geigen mit Dämpfern übertragen sind. Vor der Coda, einer Art Jagdarie, kommt eine durchaus liebliche Melodie, die im Lauf des Werkes wiederkehrt, was Alles mit dem charmanten Capriccio, womit die Symphonie überaäet ist, ihr einen unverkennbaren Werth beilegt.

— Der erste Act beginnt mit einem Solo Rafael's, es schildert die erwachende Liebe, in einer graziösen, naiven, zärtlichen, melancholischen Melodie, ganz jenem Erstlingsgefühl der keimenden Leidenschaft angemessen. Die folgende Arie Carlo's gewinnt immer mehr den Zuhörer. Casildens religiöse Couplets verfehlen vielleicht ihren Effekt, weil es das dritte sich folgende Solo; desto mehr Reiz hat das darauf kommende Duett. Ganz eigentlich interessirt wird man für das Werk, nachdem an dieser Stelle Carlo eine schöne Romanze singt, die zu wiederholten Malen in der Partition vorkommt, und wodurch der Paroxismus des närrischen Königs gedämpft wird. Hauptsächlich wurde das Evocationsduett zwischen Carlo und Rafael beklatscht, das vielleicht nur zu lang ist, und womit der erste Akt schliesst. — Der zweite Akt eröffnet mit einem Introductionschora *mezza voce*, worauf eine köstliche Romanesca folgt, die besonders wegen ihrer rhythmischen Bewegung bemerkenswerth. Folgt darauf der Inquisitionschor, kraftig und energisch, am Ende jedoch nur noch zu Carlo's Schutzgesang als Begleitung. Als Hauptnummer der Partitur darf man das hier liegende Quatuor ansehen, zwischen dem König, Carlo, Casilden und der Königin, in überaus glücklicher Stimmenlage, breitphrasig und gesangreich.

Zu Anfang des dritten Akts singt Carlo eine wunderschöne Aria, bei der man eben so gern als bei dem darauf kommenden köstlichen Duett zwischen Carlo und Rafael verweilt, in welchem dieser Letztere den Teufel zu sehen glaubt, der ihm auch hier den Theil desen begehrt, was eine Gattin doch nur ihrem Gemahl geben darf. Dichtung und Musik ganz dem Umstande angemessen, originell, vielleicht wegen der scenischen Mimik ein Bischen auf Unkosten der musikalischen Aufmerksamkeit. Nach diesem Duett trägt Carlo noch einmal die schöne Schutzromanze vor, das Besänftigungslied des Königs, der europäischen Allgemeinheit aufbehalten, und die durchgängig in Bezug ihrer harmonischen Umgestaltung die geprüfte Meisterhand bewährt.

So viel übersichtlich über dieses neue Kunstwerk Auber's, und nur als Andeutung. Wir behalten uns vor, sobald die Partitur im Stiche erscheinen, in die näheren Details derselben einzugehen. Es verdient ein solches

Examen ein Werk, das von der hiesigen Presse mit einstimmigem Lobe aufgenommen worden ist.

Paris, im Februar 1843.

Dr. G. Kastner.

Zwölf Lieder für die Jugend in Schule und Haus, mit leichter Begleitung des Pianoforte von Karl Banck. Op 48. Rudolstadt bei G. Müller. Pr. 1 fl.

Eine recht dankenswerthe Gabe des vielseitig thätigen Verfassers, der hier eine Reihe auserwählter Lieder zweckmässig zusammengestellt, und alle mit sangbaren, leicht hinfliessenden und für das Jugendalter passenden, einige aber mit wirklich frischen, reizenden und dabei dennoch leicht ausführbaren Melodieen ausgestattet hat; weshalb sich diese Sammlung unter der Jugend, da sie sich durch die leichte und einfache Klavierbegleitung noch besonders empfiehlt, viele Freunde erwerben wird, welche sie aber auch vorzüglich wegen kunstgemässer Behandlung der Stimme, vor vielen anderen ähnlichen Werken verdient. Der Preis ist, bei guter Ausstattung, sehr mässig.

K. S.

Abendruh, Lied für 1 Singstimme mit Begleitung von Violoncell oder Horn und Pianoforte, componirt von C. Banck. Op. 45. Rudolstadt bei G. Müller. Pr. 1 fl.

Dieses vom Verf. weiter ausgeführte, fast durchcomponirte Lied bedarf, wenn es seine gute Wirkung nicht verfehlen soll, einer sehr diskreten Begleitung beim Vortrage, wie sie nur ein geschickter Violoncellist oder Hornist zu geben vermag, während auch die Pianofortepartie, wenn nicht die Singstimme verdunkelt werden soll, eine zarte Hand voraussetzt. Die Singstimme ist einfach melodiös, klar und fliessend geführt, und auf mässigen Umfang des Organs berechnet. Was uns an der musikalischen Behandlung des schönen Gedichts missfallen hat, ist die in der That doch allzu häufige Wiederholung der Toa-

teeworte: „zur Ruh — zur süssen Ruh — zur süssen erquickenden Ruh", bei welchen es einem ganz unruhig zu Muthe wird.

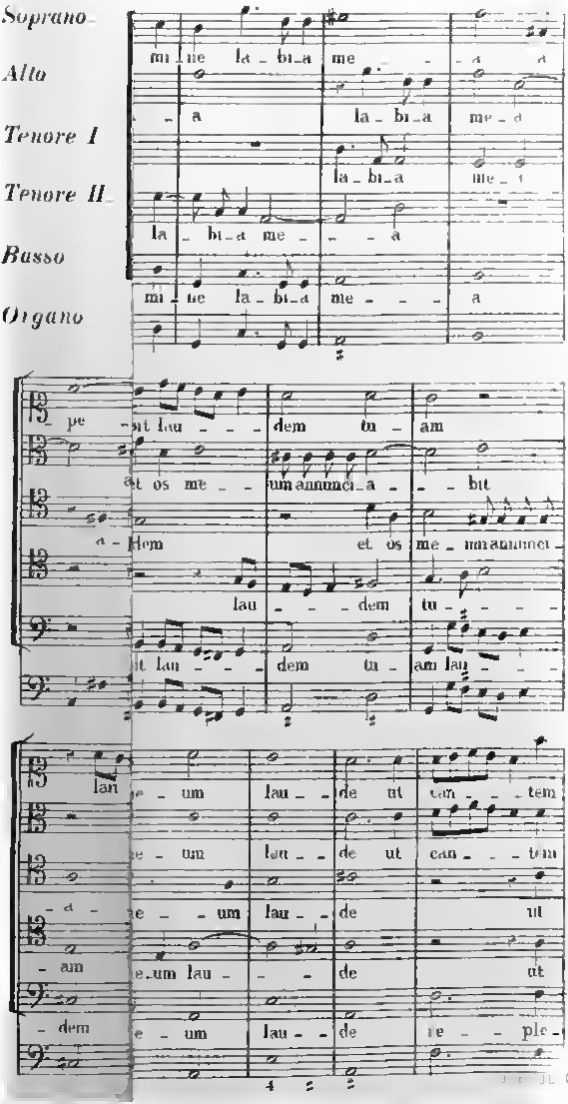
Die Ausstattung ist schön.

K. S.

Notiz zur musikalischen Beilage.

Die folgende fünfstimmige Motette von Giov. Priuli ist aus einzeln gedruckten Stimmen in Partitur gebracht; sie findet sich ursprünglich in dem Werke: Sacrorum Concentuum Joannis Priuli Sacrae Regiae Majestatis Ferdinandi II. Regis Bohemiae Archiducis Austriae etc. Musico Choro Praefecti in duas partes distributorum. Venetiis, 1618 — 1619 apud Bartholomeum Magni. 4. (Der erste Theil in 9, der zweite in 12 Heften. Die Lexikographen Walther, Gerber und Fétis zeigen nur den ersten Theil dieses Werkes an, welcher ausser den Vocalcompositionen für 5, 6, 7 und 8 Stimmen auch verschiedene Canzoni und Sonate für 6, 7 und 8 Instrumente enthält. Im 2ten Theil sind Vocalcompositionen für 10 und 12 Stimmen enthalten; ausser diesen auch wieder einige Sonate für 10 und 12 Stimmen, und unter andern eine Canzone in Echo für Instrumente. Leider sind in den einzelnen Stimmen die Instrumente nicht genannt, sondern es finden sich nur die Ueberschriften „Canto, Alto" etc. mit der Bezeichnung, ob zum ersten oder zweiten Chor gehörig. Diese Sonaten gehören wohl mit zu den frühesten Versuchen in der Instrumentalmusik, die in jener Zeit in Venedig im Druck erschienen, wo einige Jahre nachher auch folgendes Instrumentalwerk gedruckt wurde: Sonate concertate in Stil moderno per sonar nel Organo overo Spineta con diversi Instrumenti a 2 e 3 voci. Libro primo. Con Privilegio. Di Dario Castello Venetiano, Capo di Compagnie di Musichi d'Instrumenti de Fiato in Venetia. Stampe del Gardano in Venetia 1621. (In einzelnen Stimmen in hoch fol. — vielleicht die älteste gedruckte mehrstimmige Instrumentalmusik.)

In Wien muss um diese Zeit, oder doch gleich darauf, die Instrumentalmusik auch schon besonders gepflegt worden sein, denn es heisst in einem Bericht des Venetianischen Gesandten an dem Hofe Kaiser Ferdinands II. in Wien (vom Jahr 1620) an



Digitized by Google

die Republik Venedig (in den Collectaneen des Herrn Prof. Ranke in Berlin): „*Gode S. M. grandemente della musica, per servigio della quale mantiene una numerosa capella di più di 60. Musici provisionati con molti instromenti, e di questa è Maestro un Veneziano di casa Priuli, huomo nella sua professione di molto valore ma di S. M. stimato per il primo del mondo e che perciò gli è molto caro.*“ —

Wenn der Umfang der für dieses Journal bestimmten mus. Beilage es gestattet, so sollen nächstens bei passender Gelegenheit einige Proben der Instrumentalmusik aus dem Anfange des XVII. Jahrh. beigefügt werden. — Um in der Tonalität keine willkührliche Abänderung vom Original zu machen, stehen nur die in demselben vorhandenen Versetzungszeichen vor den Noten, wie dies auch bei den späteren Mittheilungen der Fall sein wird. Ein an verschiedenen Stellen zu supplirendes ♯, ♭, oder ♮ findet sich *über* den Noten angezeigt. Auch die Bezifferung ist nach dem Original wiedergegeben; die Mängel in derselben wird der Sachkundige leicht entdecken. S. W. D.

Beiträge

zur

Literatur und Geschichte der Tonkunst,

von

Anton Schmid,

Scriptor der K. K. Hofbibliothek in Wien.

(Fortsetzung.)

1693. „Psalterium Romanum dispositum per Hebdomadom, ad Normam Breviarii ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restituti, S. Pii V. Pont. Max. jussu editi, Clementis VIII. ac Urbani VIII. auctoritate recogniti, etc. Editio omnium optima etc. Venetiis. 1698. Sumptibus Pauli Balleonii". —

Im größten Folio. 440 Seiten mit Choralnoten. Ebendaselbst.

* 1694. „Die alte Zions-Harpfe, Des Höchstseeligen Königs, Propheten und Poeten Davids Ehre, nach denen hundert und fünfzig Psalmen in eben so vielen Liedern, Nebst einer Vorrede Hn. M. Johann Conrad Feuerleins, Diaconi der Pfarr-Kirche zu St. Sebald in Nürnberg, zur Ehre des Himmels, und allen Gott-ehrenden zur Geistes-Belustigung, verneuet angestimmet, von Dem Pegnesischen Blum-Genossen Celadon Gekrönten Kayserlichen Poeten. Anjetzo zum zweytenmal gedruckt, und, den Music-Liebenden zu Lieb, mit gantz neuen Sing-Weisen vermehret, Von Johann Löhnern, der Kirche zu S. Lorenzen in Nürnberg Organisten. Nürnberg, In Verlegung Christoph

Riegels. Anno 1694. Druckts Andreä Knortzens seel. Wittib."

In gr. 8. Mit Titelkupfer. 15 Blätter, 567 Seiten, und noch 5 Blätter Register. Die Melodieen haben eine Baßbegleitung. Der im Titel des Werkes vorkommende Name „Celadon" ist der Gesellschafts-Name des Christoph Adam Negelein.

* 1694. „Geist- und Lehr-reiches Kirchen- und Hauß-Buch, voller, wie gewöhnlich - alt - Lutherisch - so lieblich-neu - reiner - insonderheit Syrachischer Catechismus - auch Sonn- und Festtags-Gesänge, nach Ahrt vohrmahls edirten, Dreßdnischen Hoff-Gesang-Buchs für Cantores und Organisten mit Noten und unterlegtem Baß, Vermöge Churf. Sächs. gnädigster Vergünstigung und Freiheit izund neu herausgegeben. Bey Christophoro Matthesio, in Dreßden. 1694."

In gr. 4. Mit Titelkupfer. 10 Blätter, 998 Seiten und noch 6 Blätter Register. Die Zahl der Lieder in diesem Werke ist über 500. Die Verfasser werden überall genannt.

Angebunden sind:

„Hundert anmuthig- und sonderbahr geistlicher Arien, vieler Herzen Verlangen, zu gefälligem Vergnügen, unter Discant und Baß, herausgegeben und dem Neuen Gesang-Buche, wohin die Anweisungen der Melodieen zielen, als ein Anhang beigelegt. 1694. Dreßden, aus Mathesischer Druckerey". — 184 Seiten und 2 Blätter Register.

1695. „De CL Psalmen des Propheten Davids, met eenige Lof-Zangen: ugt den Francoyschen in Nederlandtschen Dichte overgeset door Petrum Dattenum. En tot gemack des Sangers, de Musyknoten op eenen Sleutel gestelt, na de correctie van Mr. Cornelis de Leeuw. etc. t'Amsterdam, gedrukt by Abraham van der Putte, C. Burgers, Anthony Hasebroeck. 1695."

In 12. Druck mit Melodieen von 181 Blättern. Dieses Exemplar besitzt die Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates.

* 1697. (Dasselbe Werk mit demselben Titel bis zur

Angabe des Druckortes. Dann folgt mit deutscher Schrift:) Uitsgaders de Christelycke Catechismus, Formularien, en Gebeden der Gereformeerde Kercken. t'Amsterdam, by Gerrit Schellingwouw, in Dordrecht. 1697."

In 12. 182 Blätter und 1 Blatt Register. Der angehängte Catechismus hat 39 bezeichnete Seiten. Der Notendruck, welcher durch das ganze Werk läuft, ist sehr klein, wie bei allen Psalmodieen, welche den französischen, holländischen und niederdeutschen Bibelausgaben als Anhang dienen.

* 1698. A et Ω. Joachimi Neandri Glaub- und Liebes-Übung auffgemundert durch einfältige Bundes-Lieder und Danck-Psalmen: Eingerichtet Nach bekandten Sang-Weisen: gegründet auf den zwischen Gott und dem Sünder im Blut Jesu bevestigten Friedens-Schluß: Zu lesen und zu singen auf Reisen, zu Hauß, oder bey Christen-Ergötzungen im Grünen Durch ein geheiligtes Hertzens-Halleluja! Franckfurt, gedruckt und zu finden bey Johann Bauern. Im Jahr 1698".

In 12. Mit Titelkupfer. 12 Blätter und 141 Seiten. Die Melodieen haben einen bezifferten Baß bei sich. Die Zahl der Lieder dieser 6ten Ausgabe ist 57.

D. Aus dem 18. Jahrhunderte.

* . . . . „Katholisches Gesangbuch auf allerhöchsten Befehl Ihrer k. k. apostolischen Majestät Marien Theresiens zum Druck befördert. Wien, im Verlag der katechetischen Bibliothek." (Ohne Angabe des Jahres.) In gr. Querquart. 57 Seiten Text, und 48 gedruckte Notentafeln, welche die Melodieen mit Orgelbegleitung enthalten. Diese Lieder sammt ihren Melodieen sind in den österreichischen Staaten noch jetzt in der Stadt und auf dem Lande üblich, und belaufen sich auf 87 Nummern.

* . . . . „Evangelisches Choralbuch nebst Intonation und Responsionen, Vater Unser und Einsetzungsworten auf zwei verschiedene Melodieen, Epistel und Evangelium verfertigt vund Einem Hochehrwürdigen evangelischen Ministerio zu Erfurt gehorsamst gewidmet von Ludwig Ernst Geb-

hardi, Organiſt an der Prediger-Kirche zu Erfurt. Neuntes Werk. Erfurt und Leipzig, bei dem Verfaſſer und in Commiſſion bei Joh. Friedrich Hartkirch. Gedruckt bei Friedrich Stöckel in Erfurt." (Ohne Angabe des Jahres.)

In gr. Querquart. 212 Seiten und ein Blatt, mit 284 Melodieen und einer Anzahl Intonationen und Reſponſionen. Die Melodieen ſind mit einem bezifferten Baſſe begleitet.

1700. „Psalterium Romanum dispositum per Hebdomadam, ad Normam Breviarii ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restituti, S. Pii V. Pont. Max. jussu editi, Clementia VIII. ac Urbani VIII. auctoritate recogniti etc Venetiis, 1700. ex Typographia Balleoniana".

In fol. max. 446 Seiten, mit einem Anhange: „Hymni proprii Sanctorum" von 46 Seiten. Das Werk befindet ſich in der Wiener Metropolitan-Kirche zu St. Stephan.

* 1710. „Pſalter des H. Propheten Davids unter allerlei Melodeyen in teutſche Geſang-Reimen bracht durch Casparum Ulenbergium Lippiensem, der H. Schrifft Licent. und zu S. Columben in Cölln Paſtorn, Mit ſamt erſetzten und verbeſſerten Noten, auch uhralten bewährten Lob- und Kirchen-Geſängen des Alten und Neuen Teſtaments, ꝛc. Cölln, In Verlegung Johann Odendall vor St. Paulus Kirch. Im Jahr M. DCC. X".

In 12. 4 Blätter und 688 Seiten, und noch 6 Blätter Regiſter. Sammt einem Anhang, Pſalmen ohne Melodieen enthaltend, von 26 Seiten. Die Melodieen ſind mit ſehr kleinen Figuralnoten gedruckt.

1712. „Graduale Romanum de Tempore et de Sanctis etc. Editio omnium optima etc. Venetiis, 1712. sumptibus Pauli Balleonii".

In gr. Folio. 353 Seiten. Der Anfang, das „Commune Sanctorum" enthaltend, hat 136 Seiten.

Dieſes Choralbuch iſt im Beſitze der Stiftsbibliothek zu den Schotten in Wien.

* 1712. Geiſtliche Klag-Lieder, Uber das ganze bittere Leyden und Sterben Unſers Heylands Jeſu Chriſti, Zum

Troſt, Nutzen, und Nachfolg chriſtlicher Seelen. Gedruckt zu Würtzburg bei Johann Michel Kleyer, Univerſitäts-Buchdrucker. Im Jahr 1712."

In 4. 151 Seiten Melodieen mit Begleitung des bezifferten Baſſes.

* 1713. „Hendrik Uilenbroeks Cristelyke Gezangen, Wederom overgezien, verbetert, met verscheydene Nieuwe vermeerdert, en op Muzyknoten gestelt. Den Dertienden Druk. Met een vervolg, of tweede Deel, 't welk op nieuws met twee Gezangen is vermeerdert. 'tAmsterdam, by de Wed. van Gysbert de Groot, Boekverkoopſter, op de Nieuwen-Dyk, tuſſchen de twee Haarlemmer-ſluyzen, in de Groote Bybel, 1713."

In gr. 8. Mit Titelkupfer, 9 Blätter und 318 Seiten.

Der Titel des 2ten Theiles lautet, wie folgt:

„Vervolg, of Tweede Deel, Van Heudrik Uilenbroeks cristelyke Gezangen, over Gods eeuwig Testament en Gnaden-verbont. Christi koninkryks, Klachten, Gebeden, over de verdrukkingen. Zucht om Vrede der kerke. Mitsgaders Een hertgrondig Gebed om de bekeeringe der Juden, De Geestelyke Wasdom van christi Volk. En de Uitbreiding over den 85. Psalm."

Das Uebrige wie beim 1. Theile. 100 Seiten. Die Melodieen ſind mit Figuralnoten bezeichnet.

Beide Theile erſchienen „Met Previlegie voor 15 Jaaren".

* 1714. „Neues Geiſt-reiches Geſangbuch, auserleſenr, ſo Alte als Neue, geiſtliche und liebliche Lieder, Nebſt den Noten der unbekannten Melodeyen, in ſich haltend, Zur Erweckung heiligrr Andacht und Erbauung im Glaubrn, und gottſeligen Weſen, herausgegeben von Johann Anastasio Freylinghausen, Past. Adj. Halle, gedruckt und verlegt im Waiſrnhauſe. M. DCC. XIV". — Mit Titelkupfer. In gr. 8. 12 Blätter und 1176 Seiten, und noch 12 Blätter Regiſter, woraus man auf den außerordentlichen Reichthum dieſer Sammlung ſchließen kann. Die Melodieen haben bezifferten Baß bei ſich.

1715. „Antiphonale diurnum, dispositum juxta lire-

viarium Monasticum Pauli V. Pont. Max. Auctoritate recognitum etc. Tulli Leucorum, ex Officina Alexii Laurent. 1715".

In gr. Folio. 474 Seiten. Der Anhang: Commune Sanctorum hat 88 Seiten. Am Schlusse des ganzen Choral-Werkes liest man:

„Pierre Joseph Herluyson. Finis. 1714. Ludovicus Gabriel Berault, Typographus."

Der 2te Anhang hat die Ueberschrift:

„Antiphonae in cantu meliori et faciliori quam antea nbbreviatae pro officio S. P. Benedicti in Feria III. non impedita. — Durchaus mit Choralnoten. Das Werk befindet sich in der Stiftsbibliothek zu den Schotten in Wien.

1718. „Antiphonarium Romanum de Tempore et Sanctis ad Normam Breviarii ex Decreto sacrosancti Concilii Tridentini restituti, S. Pii V. Pont. Max. jussu editi, Clementis VIII. ac Vrbani VIII. auctoritate recogniti, etc. Editio omnium optima. etc Venetiis, 1718. apud Paulum Balleonium"

In fol. max. 462 Seiten. Der Anhang „Commune Sanctorum" hat LXX Seiten. Mit Choralnoten. Diese Ausgabe befindet sich in der Wiener Metropolitan-Kirche.

1718. „Manuale chorale ad normam Breviarii Romani nuper reformati accomodatum, omnibus Ecclesiasticis Horas diurnas, oc nocturnas in Choro psallentibus apprimè necessarium. etc Additis Sanctorum Officiis. Venetiis. apud Nicolaum Pezzanà. 1718".

In gr. Fol. 8 Blätter und 430 Seiten. Mit Choralnoten. Diese Ausgabe fand ich im Kloster der PP. Franziskaner in Wien.

* 1719 „Slawiček Rágský na Stromě Žiwota, Sláwu Tworcy Swému Prospěwugicý, To gest: Kancyonal, a nebo: Knjha Pjsebnj. Rozličné, Nábožné Pjsně, s mnohým Spasytedlym Přemyssłowánjm obsahugicý; Netoliko žakům kostelnjm při Služběch Cýrkewnjch k pohodlj, ale také Gednomu každému k Potěssenj a prospěchu Duchowujmu, od ginud po rozdilné sebraná a spořádaná. Od dwogi Cti.

hodného Kněze Jana Jozeffa Božana Faraře Chraustowského-Wytisstěný w Hradey Králowé nad Labem, v Wáclawa Tibély. 1719".

In Folio. 5 Blätter, 843 Seiten, und noch 5 Blätter Regiſter.

Der in dieſem böhmiſchen Geſangbuche enthaltene Choralgeſang iſt mit Figuralnoten auf fünflinigem Syſteme gedruckt, und meiſt zweiſtimmig, wobei der Baß zugleich beziffert iſt. Der obige Titel lautet in deutſcher Sprache:

„Die Paradieſes-Nachtigall auf dem Baume des Lebens, das Lob ihres Schöpfers verkündigend, Das iſt: kancyonal, oder Geſangbuch, verſchiedene andächtige Geſänge, mit vielen heilſamen Betrachtungen enthaltend; nicht allein den Kirchen-Schülern beim Gottesdienſte zur Bequemlichkeit, ſondern auch einem Jeden zum Troſte und geiſtlichem Nutzen auf andere Weiſe ausgewählt und geordnet von dem hochwürdigen Prieſter Johann Joseph Božan, Pfarrer zu Krauſtowitz. Gedruckt zu Königgrätz an der Elbe, bei Wenzel Tybéla. 1719".

Das reichhaltige Werk iſt dem Herrn Franz Antonin Grafen von Spork gewidmet.

1721. „Officia nova ad Normam Breviarii Monastico-Benedictini, cum Cantu Chorali exposita. In Typographeo Monasterii Tegernseensis. Anno partus virgine. 1721".

In gr. Folio. 65 Seiten

Dieſe Ausgabe befindet ſich in der Stiftsbibliothek zu den Schotten in Wien.

1724—32. „Psalterium Romanum dispositum per Hebdomadam, ad Normam Breviarii ex Decreto sacrosancti Concilii Tridentini restituti, S. Pii V. Pont. Maximi jussu editi, Clementis VIII. ac Urbani VIII. auctoritate recogniti, etc. Editio omnium optima. etc. Venetiis 1724. ex Typographia Balleoniana."

Im größten Folio. 449 Seiten.

Pars II. Ebendaſelbſt. 1732. 449 Seiten.

Das ganze Werk hat durchaus Choralnoten, und findet ſich in der Wiener Metropolitan-Kirche zu St. Stephan.

* 1727. „Ordinarium Precum, ad usum et Commoditatem Fratrum Discalceatorum Ordinis Eremitarum Sancti P. Augustini Congregationis Italiae, et Germaniae duos in libros distributum.

Primus. Continet Preces, et Orationes canendas in benedictionibus, extrà chorum, vel in choro, sed in Antiphonario communi non contentas.

Altar. Preces et Orationes in particularibus nostri Ordinis functionibus canendas vel recitandas. In Fine autem. Opusculum continens Cantilenarum modulationem, qua utitur Augustiniana Religio in aliquibus Ecclesiasticis Functionibus. Romae, ex Typographia Chracas prope S. Marcum, in via Cursus. MDCCXXVII."

In 12. 12 Blätter und 350 Seiten, und noch ein Blatt; durchaus mit römiſchen Choralnoten.

* 1727. „Processionale ad usum sacri et canonici Ordinis Praemonstratensis. Moderno cantui accommodatum, in Rubricis quibusdam elucidatum, variis accessionibus usuum ordinis auctum et emendatum. Jussu Reverend.mi in Christo Patris ac D. D. Claudii Honorati Lucas, Praemonstrati Abbatis et Generalis, suâ fungentis et Capituli Generalis authoritate. Virduni, apud Claudium Vignaulla, Praemonstratensis Ordinis Typographum. M.DCC.XXVII."

In 4. 240 Seiten; das Commune Sanctorum von CIII. beſonders bezeichneten Seiten. Alles mit römiſchen Choralnoten auf vier Linien.

*1727. „Die Pſalmen Davids, zum Chriſtlichen Geſang in Reimen gebracht von D. Ambrosio Lobwaſſern; Sampt denen gebräuchlichen alten und neuen Kirchen-Geſängen verſchiedener Gott-gelehrter Männer, Nach der Ordnung des Heydelbergiſchen Catechismi eingerichtet, Welchen Hn. Joachimi Nenndri Geiſtreiche Bundes-Lieder und Dank-Pſalmen mit beygefüget. Nebſt dem Heydelbergiſchen Catechismo, Tauff- und Communion gewöhnlichen Formuln, Morgen- und Abend-Troſt- und Dank-Gebätern, Und denen

Christlichen Symbolis, oder Nicanischen, Athanasii, und Ephesischen Glaubens-Bekenntnissen. Lemgo, bey Heinrich Wilhelm Meyers seel. Wittwe. 1727." —

In 8. 100 Seiten, und 1 Blatt Register. Die Melodieen haben kleine rautenförmige Figuralnoten. Die oberwähnten Anhänge sind ohne Musik, und bestehen einerseits aus 126, andererseits aus 42 Seiten.

* 1731. „Philomela Franciscana clara et brevi Methodo decantans has ac certas Regulas ad bene, perfectèque Cantum Ecclesiasticum addiscendum et ducendum. Unacum Tonis Communibus, Hymnis, Antiphonis, Lectione Mensali etc. ad usum F. F Minorum Recollectorum Ordinis Seraphici Patris S. Francisci. Augustae Vindelicorum, typis Jo. Mich. Labhart. 1731."

In 12. 2 Blätter, und 274 Seiten, wovon nur die ersten achtzehn die Anweisung zum Choralgesange enthalten. Der Gesang ist theils mit Figuralnoten auf 5, theils mit römischen Choralnoten auf 4 Linien bezeichnet.

* 1731. Des evangelischen Zions musicalische Harmonie, oder evangelisches Choral-Buch, worinnen die wahre Melodieen, derer sowohl in denen beeden Marggrafthümern Bayreuth und Onolzbach, als auch in der Stadt Nürnberg, deren Gebiete und andern evangelischen Gemeinen üblichen Kirchen-Lieder, mit aufmerksamster Geflissenheit und Sorgfalt zusammen getragen, und mit einem signirten Baß versehen zu finden, beides zum Gebrauch bei dem öffentlichen Gottesdienst auf Orgeln, auch zu Haus zur Ermunterung der Andacht, nebst einem Anhang und historischen Vorrede, von Ursprung, Alterthum und sondern Merkwürdigkeiten des Chorals, herausgegeben von Cornelio Heinrich Dretzeln, Organ. zu St. Ag. Nürnberg, zu finden bey Wolfgang Moritz Endters sel. Tochter, Mayrin und Sohn. Gedruckt bey Lorenz Bieling. 1731."

In gr. Querquart. 32 Blätter geschichtlicher Vorrede und Register, 806 Seiten Melodizen, und noch 13 Blätter, das 3te Register enthaltend.

* 1738. „Harmonischer Lieder-Schatz, oder allgemeines

Evangeliſches Choral-Buch, welches die Melodien derer ſowohl alten als neuen biß hieher eingeführten Geſänge unſeres Teutſchlandes in ſich hält; Auch durch eine beſondere Einrichtung dergeſtallt verfaſſet iſt, daß diejenigen Lieder, ſo man nicht zu ſingen gewußt, nunmehro mit ihren behörigen Melodieen geſungen und mit der Orgel oder Clavier accompagnirt werden können. Ferner finden ſich darinnen die Melodien derer, hundert und funffzig Pſalmen Davids, Wie ſolche in denen Gemeinden der Reformirten Kirche geſungen werden, benebſt denen franzöſiſchen Liedern, ſoviel deren bis itzo bekannt werden; Zum Lobe Gottes und Beförderung der Andacht aufs ſorgfältigſte zuſammengetragen, anbey durchgehends mit einem moderuen General-Baß verſehen, und ſamt einem Vorbericht in dieſer bequemen Form ans Licht geſtellet von Johann Balthaſar König, Directore Chori Musices in Frankfurt am Mayn. Auf Koſten des Autoris. Anno 1738".

In gr. Querquart. 72 Blätter Vorbericht und Regiſter, 543 Seiten gedruckter Muſik und 3 Seiten Melodien-Regiſter über die Pſalmen Davids; ferner: „Avertissement qui sert à faire connoître les Airs des Cantiques françois, qui se pratiquent dans les Eglises Françoises en Allemagne, particulièrement en celle de Francfort Dressé par l'Auteur". 3 Blätter.

Den Melodien iſt ein bezifferter Baß beigegeben. Die Anzahl der Lieder dieſer großen Sammlung geht über 1000, und die der Melodien über 1900

* 1739. Manuale Chori pro cantandis Horis diurnis Breviarii Romani Recogniti, Psalmis, Antiphonis, Hymnis et Responsoriis brevibus, tam de Tempore, quam de Sanctis, insertis omnibus novis Festis hactenus editis et à SS. Pontificibus concessis. In hunc ordinem digestum Per A. R. D. Thomam Franciscum Haupt, Insignis Ecclesiae Collegiatae S. Martini Colmariae, ante hac Canonicum, Cantorem et Seniorem. Colmariae, Typis Joannis Henrici Deckeri, S. A C. Typographi. Anno 1739.

In gr. 8. 23 Blätter Titelblatt, Kalender und Tabellen; 886 Seiten Text mit Choralnoten auf 5 Linien.

1740. „Laudetur Jesus Christus. Antiphonarium juxta ritum Saeri Ordinis Cartusiensis in novam hanc formam digestum Labore ac Industria Cartusiao Ilmbacensis. Anno a Partu Virginis MDCCXL. „Pars Aestivalis de Tempore".

In fol. max. 420 Seiten und 21 Blätter mit römischen Choralnoten.

Diesen Band habe ich bei dem Wiener Antiquar-Buchhändler Matthäus Kuppitsch gesehen.

1742. „Psalterio – Antiphonale Romanum de Tempora et Sanctis juxta normam Breviarii ex Decreto Sacro-sancti Concilii Tridentini restituti, S. Pii V. Pont. Max. jussu editi, Clementis VIII. ac Urbani VIII. Auctoritate recogniti, etc. Viennae Austriae, typis Joannis Ignatii Heyinger, Archi-Episcopalis Aulae et Universitatis Typographi. Anno 1742."

In kl. Folio. 4 Blätter und 272 Seiten. Das Commune Sanctorum hat CL, das Proprium Sanctorum Ordinis Eremitarum S. P. Augustini 52 Seiten. Auf der Seite CXXX des Commune Sanctorum beginnt eine „Compendiosa in Cantum Gregorianum seu Choralem Introductio" und geht bis ans Ende.

Diese Abhandlung gehört zu den besten ihrer Gattung, und enthält unter andern auch die Guidonische Hand mit der Scala musica darunter, in Kupfer gestochen. Ich habe diese Ausgaben zu Wien in dem Kloster der PP. Serviten, und in jenem der Redemtoristinnen gesehen.

* 1744. Johann Georg Christian Störls; Weyland Hoch-fürstlich-Würtembergischen Capell-Meisters und Stiffts-Organisten, Neu-bezogenes Davidisches Harpfen- und Psalter-Spiel, oder Neu-aufgesetztes vollständiges, nach der genauesten und reinesten Sing- und Schlag-Kunst Eingerichtetes Schlag-Gesang- und Noten-Buch, In welchem nicht allein alle, die in dem ganzen Land ausgegangene allgemeine Würtembergische, als auch in vielen ausländischen

Geſang-Büchern enthaltene Lieder eingeruckt, ſondern auch mit neuen Compositionibus, gutem Discant und Baß, auch beygefügtem General-Baß verſehen ſeynd. Bey dieſer dritten Auflage mit einem Vorbericht, was der jetzige Auctor hierinnen theils in Anſehung der Ordnung, theils auch der Compoſition ausgebeſſert, und vermehrt. Zur Beförderung des öffentlichen und Haus-Gottesdienſts in zweyen Theilen herausgegeben von Johann Georg Stötzel. Stuttgardt, verlegts Johann Benedict Metzler, Buch-Händler. 1744." —

In Querquart, mit Titelkupfer. 4 Blätter und 55 Bögen. Der, mit beziffertem Baſſe begleiteten Melodien ſind 399, und mit den Anfangsworten der Texte überſchrieben.

* 1744. „Geiſtliche, liebliche Lieder zum Lob Gottes und zur Vermehrung der Geiſtlichen Seelen-Muſick mit anmuthig-neuen Melodien kunſtmäſſig verſehen, zu 4 Stimmen C,C,B,A, und zu 3, C,C,B. ſamt dem General-Baß; herausgegeben und zum Druck befördert, von Caſpar Zollicofer von Altenklingen, V. D. M. Pfarren und Schul-Diener, wohnhafft an Weber-Gaß. St. Gallen. An. MDCCXLIV." —

In gr. 8. 4 Blätter und 150 Seiten.
Dieſes Werkchen gehört als Anhang zu des Herausgebers „Geiſtlicher Seelen-Muſik."
(Bei dem Jahre 1753 kömmt die 9te Ausgabe vor.)

1744—1745. „Antiphonarium Romano-Servitanum pro Fratribus Ordinis Seruorum Beatae Virginis Mariae in Germania ad commodiorem cantantium usum in hanc formam digestum.

Pars prima. Continens Proprium de Tempore. Vetero-Pragae, Typis Joannis Caroli Hraba, Inel. Bohemiae Regni D. D. Statuum Typographi. Anno 1744."

In gr. 4. 5 Blätter und 230 Seiten ſammt 3 Bl. „Tabula."

Pars Secunda, Continens Proprium et Commune Sanctorum. Ibidem. 1745." — 258 Seiten.

Der dreifache Anhang zu dieſem Theile enthält folgende Stücke:

a) Officium Defunctorum, von 22 Seiten.
b) Compendiosior in Cantum Gregorianum seu Chorslem Introductio, von 4 Bogen.
c) Appendix in Tonos Psalmorum, 2 Bogen und 2 Blätter „Tabula.“

Dann folgen noch einige Antiphonen in Festo immaculatae conceptionis B. M. V. von 3 Blättern.

Alles mit Choralnoten. Das Werk befindet ſich in dem Kloſter der PP. Serviten zu Wien.

* 1747. „De CL Psalmen des Propheten Davids, Met eenige andere Lofsangen: Uyt den Franeoyschen in Nederlantsehen Diehte overgeset door Patrum Dattenum. En tot gamack des Sangers op eenen Sleutel gestelt, volgens de eorrectie van Mr. Cornelis de Leeuw. Mitsgaders de ehristelicks Catechismo, Formulieren en Gebeden der Gereformeerde Kerken, t'Amsterdam, by H. Burgens, C. Oterlye, Ph. Losel, Wed. P. Verschueren, H. Brandt, Jannetjl Spanseder. 1747.“ —

In 12. 13 Bogen, oder 119 Blätter Geſangbuch, und 36 Blätter Anhang. Deutſch-Holländiſche Druckſchrift. Die Melodien ſind mit Figuralnoten auf 5 Linien in kleinen netten Typen bezeichnet.

* 1747. „Florilegium selectissimorum Hymnorum, quatuor vocum qui in Gymnasio Portensi in laudem divini Numinis ut et pro felici in studiis progressu singulis diebus, festis et profestis nec non sub exordium et finem Lectionum publicarum ab Alumnis decantantur, editum olim à M. Erhardo Bodenschatz, nunc cum novis accessionibus varii generis sumtibus Bibliothecae publicae recusum. Numburgi, imprimebat J. G. Laitenberger, Litt. Bossoegel. Anno MDCCXLVII.“

In 8. 6 Blätter Titel und Indices, und 329 Seiten Text mit Muſik, deren 4 Stimmen (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) in Partitur-Form untereinander gedruckt ſind. Die

Sammlung hat ſeit dem Ende des 16ten Jahrhunderts ſehr viele Auflagen erlebt.

1748. „Antiphonarium Romanum de Tempore et Sanctis ad normam Breviarii ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restituti, S. Pii V. Pont. Max. jussu editi, Clementis VIII. ac Urbani VIII. auctoritate recogniti etc. Editio omnium optima, etc. Venetiis, 1748, ex Typographia Balleoniana.“

Im größten Folio. 478 Seiten. Das angehängte Commune Sanctorum hat LXXVII Seiten. Mit Choralnoten römiſcher Form. Dieſes Exemplar fand ich in dem Kloſter der ehrwürdigen Frauen aus dem Orden des h. Erlöſers (Redemtoriſtinnen) in Wien.

1750. „Graduale Romanum de Tempore et Sanctis ad Normam Missalis ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restituti, S. Pii V. Pontificis Maximi jussu editi, Clementis VIII. ac Urbani VIII. Auctoritate recogniti; omnia exhibens ad Ecclesiasticum cantum in quibuscunque Missis eum solemnibus tum ferialibus necessaria: nunc postremò iis etiam locupletatum, quae nuperrime a Summis Pontificibus fuere concessa. Editio omnium optima. Ab innumeris ferè, qui in superioribus editionibus in Musice praecipuè irrepserunt, erroribus expurgata: ac non modico labore et diligentia pristino candori restituta. Venetiis, MDCCL. Ex Typographia Balleoniana.“

Im größten Folio. 366 Seiten. Das Commune Sanctorum hat CXLV Seiten. Mit römiſchen Choralnoten. Dieſe Ausgabe fand ich in demſelben Kloſter.

* 1753. „Neu-vermehrte Geiſtliche Seelen-Muſic, das iſt: Geiſt- und Troſt-reiche Geſäng, in allerley Anliegen zu Troſt und Erquickung Gott-liebender Seelen. Aus unterſchiedlichen Muſicaliſchen Büchern zu 3 und 4 Stimmen zuſammen geſetzet, mit einem General-Baß, lieblichen Geigen-Stimmen à 3. 4. 5, anmuthigen einſtimmigen Sing-Weiſen und Fugen. Nun zum neuntenmal aufgelegt, auch mit mehr dann LXX. ganz neuen ſchönen Melodie-Stücken vermehret und mit ſonderbarem Fleiß heraußgegeben von Caspar

Zollikofer von Altenklingen, E. S. M. als dermaligen rechtmäßigen Verleger. Mit sämtlicher Reformirten Ständen Hochlöblichen Cantons Hohem Privilegio. St. Gallen. MDCCLIII." —

In gr. 8. 8 Blätter und 591 Seiten.

Der dabei befindliche Anhang ist vom Jahre 1744. (Siehe dieses Jahr.)

* 1754. „Vollständiges Hessen-Hanauisches Choralbuch, welches sowohl die Melodien der 150 Psalmen Davids, als anderer in beyden Evangelischen Kirchen unseres Deutschlands bisher eingeführten alten und neuen Lieder in sich fasset: Zum allgemeinen Nutzen für Kirchen und Schulen, auch Privat-Andachten auf eine ganz neue Art eingerichtet und mit einem dazu nöthigen Vorbericht herausgegeben von Johann Daniel Müller. Frankfurt am Mayn, Bey Stocks Erben, Schilling und Weber. MDCCLIV."

In gr. 4. 6 Blatter Vorberichte, und 116 Seiten Musik für die in diesem Theile enthaltenen Psalmen, und 1 Blatt Register.

Der nun folgende Theil hat denselben Titel, und enthält 744 Melodien zu den übrigen Liedern auf 62½ Bögen, ohne Seitenzahlen. Die Melodien sind mit einem bezifferten Basse versehen.

Das Werk ist Friedrich, Landgrafen von Hessen, gewidmet.

1756. „Psalterium Romanum dispositam per Hebdomadam, ad Normam Breviarii ex Decreto sacrosancti Concilii Tridentini restituti, S. Pii V. Pont. Max. jussu editi, Clementis VIII. ac Urbani VIII. auctoritate recogniti etc. Editio omnium optima, etc. Venetiis 1756, ex Typographia Balleoniana."

Im größten Folio. 453 Seiten; mit römischen Choralnoten. Diese Ausgabe befindet sich in der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien.

*1758. „Musicalisch-Wöchentliche Vergnügungen, bestehend in geistlichen Gedichten zu zwey Cant-Stimmen und einem General-Boß mit untermengten Soli. Von Johan-

nes Schmidlin, Pfarrer zu Wezikon und Seegreben. Zürch, getruckt in Bürgkliſcher Truckerei. 1758."

In gr. 4.

Der I. Jahr-Theil hat LII Stücke auf 215 Seiten.

Der II. Jahr-Theil hat auch LII Stücke auf 211 Seiten. Die Stimmen folgen aufeinander.

1758. „Graduale Romanum de Tempore et Sanctis ad Normam Missalis ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restituti S. Pii V. Pont. Max. jussu editi; Clementis VIII. ac Urbani VIII. Auctoritate recogniti, etc. Editio omnium optima, etc. Venetiis, 1758, ex Typographia Balleonians."

Im größten Folio. 366 Seiten. Das Commune Sanctorum am Ende hat wieder CXLV beſondere Seiten.

Dieſe Ausgabe befindet ſich ebenfalls in der Metropolitan-Kirche zu St. Stephan in Wien.

* 1761. „Cantus Ecclesiasticus Sacrae Historiae Passionis Domini Nostri Jesu Christi secundum quatuor Evangelistas, nec non Lamentationum et Lectionum pro tribus Matutinis Tenebrarum juxta Exemplar Romae editum emendatius. Cui denuò novissimè accesserunt nedum Orationes immediatè post Passionem Feria VI. in Parasceve dicendae, eaeque suis Notis expressae: sed et insuper tria integra Matutina Tenebrarum una cum suis Antiphonis, Psalmis, Versiculis (praememoratis Lamentationibus, et Lectionibus), Responsoriis, Canticis, etc. tam ordinatim disposita, quam politiori sub antiquis Notis canendi stylo studiosè elaborata, ità, ut adeo in Ecclesiis ritè decantanda nec Antiphonario, nec Breviario cuipiam opus sit. In usum, ac commodum omnium Ecclesiarum, tam Cathedralium, et Collegiatarum, quam etiam Ruralium. Viennae Austriae, ex officina Krausiana. 1761." —

In gr. Fol. 2 Blätter und 154 Seiten. Der Choral iſt durchaus mit römiſchen Noten auf vierlinigen Syſtemen gedruckt.

* 1766. „Neu verbeſſerte Ueberſetzung der Pſalmen Davids nach den Lobwaſſeriſchen Singweiſen mit einem dop-

pelten Anhange auserlesener Fest-Nachtmahls- und Lehrgesänge herausgegeben von J. J. Sprengen, der Dichtkunst und griechischen Sprache öffentlichem Lehrer zu Basel. Im Verlage des Verfassers, und zu finden in Basel bei Herrn Notario und Gerichtsherrn von Mechel. MDCCLXVI."

In gr. 8. mit Titelkupfer. 435 Seiten, und 4 Blätter Register. Die Melodien sind mit einem Basse begleitet. (Den dazu gehörigen Anhang siehe bei dem Jahre 1771.)

* 1767. „Cultos de Devoçao e Obsequios que se dedicão ao Thaumaturgo Portuguez S^to Antonio de Lisbna Em os dias da sua nova Trezena, offerecidos à Magestade Fidelissima D. Josè I. nossn Senhor Pelo Provedor, e mais Irmãos da Meza da Real Casa, e Igreja do Santo Antonio da Cidade, Ordenados por hum devoto do mesmo Santo, para se praticarem na sua propria Casa. Lisboa, Na Officina de Miguel Manescal da Costa, Impressor do Santo Officio, e da Real Casa de S. Antonio. Anno 1767."

In kl. 8. Mit Titelkupfer, den h. Antonius von Lissabon vorstellend; 191 Seiten Text, mit römischen Choralnoten auf 4 Linien.

* 1767. „Heil- und Hülfs-Mittel zum thätigen Christenthum, in verschiedenen neu- und alten, Glaubens-geheimnisse, christliche Gerechtigkeit, Fest-täge, und tägliche Uebungen eines Christen, in sich haltenden Gesängen, in II. Theilen nach Biblischer- und Kirchen-ordnung nebst zweyen Registern zum Gebrauch der Josephinischen Jugend zu Dreßden. Mit Bewilligung geistlicher Obrigkeit. Brix, gedruckt in der Kottingischen Buchdruckerey, durch Johann Paul Jacob Bötter, p. t. Factoren allda." (In verso) „1767."

In 8. 5 Blätter und 607 Seiten, und noch 3 Blätter Register, und 1 Blatt Druckfehler. Die Melodien haben einen bezifferten Baß zur Begleitung. Das Werk enthält 324 Gesänge.

1768. „Psalterium Romanum dispositum per Hebdomadam ad Normam Brevierii ex Decreto sacrosancti Concilii Tridentini restituti. S. Pii V. Pont. Max. jussu editi, Clementis VIII. ac Urbani VIII. auctoritate recog-

niti, etc. Editio omnium Recentissima et Emendatissima. Venetiis, 1768, ex Typographia Balleonisna.“

Im größten Folio. Von 485 Seiten; mit römischen Choralnoten.

Diese Ausgabe findet sich in der Franciskaner-Bibliothek in Wien.

* 1771. „Auserlesene, teils alte, teils neue Fest- Nachtmahls- und andere Gesänge, zum Gebrauch der Kirche zu Mühlhausen. Basel. In Verlag bei Joh. Jakob Flick. 1771.“

In gr. 8., 234 Seiten und 3 Blätter Verzeichniß der Lieder. Melodien mit Begleitung des Basses.

Dieses Buch bildet den Anhang zu der ebendaselbst im J. 1766 erschienenen „Neu verbesserten Uebersetzung der Psalmen Davids ꝛc., herausgeg. von J. J. Spring.“ — und enthält 119 Lieder.

* 1772. „Opuscules sacrés et lyriques, ou Cantiques sur différens Sujets de Piété. Avec les Airs notés. A l'usage de la jeunesse de la Paroisse de S. Sulpice. A Paris, chez Nicolas Crapart. 1772.“

In gr. 8. 4 Parties mit Titelkupfern.

Die Partie I. hat XXXVI und 30 Seiten;
Die „ II hat 2 Blätter und 303 Seiten;
Die „ III. hat XXIV und 287 Seiten; und
Die „ IV. hat 2 Blätter und 300 Seiten.

Die Melodien zu diesen geistlichen Gesängen sind theils ein-, theils zwei- und dreistimmig; die beiden letzteren Gattungen in Partitur.

Abbé Henri – Fr. – Simon de Doncourt, Priester der Gemeinschaft des h. Sulpitius, geb. zu Bourmont in Lothringen den 14. Jänner 1741, gestorben zu Paris um das Jahr 1783, unternahm, mit Andern in Verbindung, die Herausgabe dieser Sammlung. Er widmete sie der Madame Louise de France, welche unter dem Namen Therèse de Saint-Augustin Carmeliterin geworden war.

Der 1. Theil enthält 43 Cantiques de morale; 31

Cantiques sur les Mystères et les Fêtes, und drei durchaus komponirte Idylles auf die Geburt Jesu.

Der 2. Theil hat 38 Cantiques de morale, 14 Cantiques sur les Mystères et les Fêtes, 4 durchaus komponirte Poésies lyriques auf die Geburt Christi, wovon die erste eine Cantate ist; und 6 Cantiques à l'usage de Militaires.

Der 3. Theil gibt zuvörderst eine Literatur des französischen geistlichen Liedes vom Jahre 1586 bis 1772; dann 45 Cantiques de morale, 43 Cantiques sur les fêtes, 2 durchkomponirte Oden, 2 eben solche Hymnen, eine Idylle auf den h. Ludwig, und noch 2 Lieder.

Der 4. Theil liefert 41 Cantiques de morale, 44 Cantiques de fêtes, 18 Parodies über verschiedene Gegenstände der Andacht, und einen Hymnus auf die h. Genoseva.

Das Werk ist schön gedruckt.

* 1772. „Catholisches Cantual Eines Mayntzer, auch allgemeinen Gesang-Buchs. Erste Abtheilung, darin die auserlesenste, theils alte theils neue Catholische Katein- und Teutsche Gesänge begriffen seynd, so man das gantze Jahr durch In denen Kirchen, Schulen, Wallfahrten, und sonsten zu singen pflegt. Samt dem Basso generali ad Organum begriffen. Anjetzo von neuem übersehen, corrigirt und mit vielen neuen Gesängen vermehrt und verbessert. Von P. Martin von Cochem, Capuc. Maynz und Frankfurt, in der Höffnerischen Buchhandlung, 1772."

In 12., 10 Blätter und 588 Seiten. Das Werk enthält 216 Gesänge.

* 1772. „Sammlung verbesserter und neuer Gesange zum Gebrauch bey dem öffentlichen Gottesdienst sowohl als bey der Privaterbauung. Frankfurt am Mayn, bey J. L. Eichenberg sel. Erben. 1772."

In gr. 8. 530 Seiten. Der Anhang von 63 Seiten enthält Gebete; die Sammlung selbst aber 577 Lieder. Die Melodien sind mit Figuralnoten bezeichnet.

* 1773. Lieder der Kirche aus den romischen Tagzeiten

und Meßbuche überſetzt. Wien, zu finden bey Auguſtin Bernardi, Univerſitäts-Buchhändler. 1773."

In gr. 8. 2 Blätter Titel und Inhalt, 198 Seiten Lieder, und noch 3 Blätter Regiſter.

Darauf folgen:

„Weiſen zu den Liedern der Kirche aus den römiſchen Tagzeiten, und Meßbuche überſetzt. (Ebendaſelbſt.) 1773.

76 gedruckte Seiten. Jede Melodie hat ihren bezifferten Baß bei ſich. Das Werk enthält 156 Lieder.

* 1775. „Cantiques tirés en partie des Pseaumes et en partie des Poésies sacrées des meilleurs Poétes françois Avec des Airs notés. Par Mr. Jean Damas, Pasteur françois de l'Eglise reformée de Leipsic. Leipsic 1775. chez les Héritiers Weidmann et Reich."

In gr. 8. XVI und 744 Seiten, und noch 14 Blätter Gebete und Regiſter. Das Werk, deſſen ſchöner Druck ſich beſonders in muſikaliſcher Hinſicht auszeichnet, enthält 307 Geſänge.

1777. „Officium Defunctorum ad usum Ecclesiae Metropolitanae Viennensis. Viennae, typis a Ghelenianis. 1777."

In gr. 4., 59 Seiten mit Choralnoten. Iſt in derſelben Domkirche vorhanden.

* 1783. „Lieder zur öffentlichen und häuslichen Andacht, mit Melodien, größtentheils von den beſten vaterländiſchen Meiſtern. Herausgegeben auf Veranlaſſung der k. k. Normalſchuldirektion. Prag, in der k. k. Normalſchulbuchdruckerei. 1783."

In gr. 8., XIV und 241 Seiten Text, und noch 7 Blätter Regiſter, mit 5 Quartblättern geſtochener Muſiktafeln, welche die Melodien ſammt ihrem bezifferten Baſſe in ſehr kleinen Noten enthalten. Das Werk enthält 119 Lieder.

* 1784. „Choral-Buch enthaltend alle zu dem Geſangbuche der Evangeliſchen Brüder-Gemeinen von 1778 gehörige Melodien. Zu finden in den Brüder-Gemeinen und gedruckt zu Leipzig in der Breitkopf'ſchen Buchdruckerey. 1784." —

In klein Quer-Folio. 5 Blätter Vorbericht, 256 Seiten Melodien (deren über 500 sind) mit bezifferten Basse, und 4 Seiten Nachtrag.

* 1785. „Neues vollständiges Choralbuch zum Gebrauch bey dem Gottesdienste, nebst einem kurzen Vorberichte von der Choralmusik, von Johann Joseph Klein, Herzogl. Sächs. immatriculirten Advocat und Organisten an der Stadtkirche zu Eisenberg. Auf Kosten und in Verlag des Verfassers, und in Commission der Richterischen Buchhandlung zu Altenburg und der Ettingerischen zu Gotha. Rudolstadt, gedruckt mit Bergmannschen Schriften, bey P. E. Schirach. 1785."

In gr. Querquart, L und 175 Seiten. Die Melodien, deren 344 sind, haben den bezifferten Baß bei sich.

* 1786. „Zwei Litaneyen aus dem Schleswig-Holsteinischen Gesangbuche mit ihrer bekannten Melodie für acht Singstimmen in zwei Chören und dem dazu gehörigen Fundament in Partitur gesetzt, und zum Nutzen und Vergnügen Lehrbegieriger in der Harmonie bearbeitet von Carl Philipp Emanuel Bach. Herausgegeben von Niels Schiorring. Kopenhagen, gedruckt bei Aug. Fr. Stein. 1786."

In gr. Quer-Quart, 4 Blätter und 47 gedruckte Seiten, mit erklärendem Texte in 8. von 20 Seiten. Im J. 1792 erschien in Wien auch eine Ausgabe.

* 1786. „Pastorale Parisiense, Illustrissimi et Reverendissimi DD. Antonii-Eleonorii-Leonis Le Clerc de Juigné, Archiepiscopi Parisiensis, Ducis Sancti-Clodoaldi, Paris Franciae, etc., auctoritate editum. Parisiis, excudebat Cl. Simon. 1786."

In gr. 4. 3 Bände. Der 3. oder practische Theil enthält viele Choral-Melodien.

* 1789. „Christliches Gesangbuch oder Sammlung auserlesener Psalmen und geistlicher Lieder, über alle wichtigen Wahrheiten des Glaubens- und der Sittenlehre; mit den beliebtesten Psalm- und vielen neuen sehr leichten, vierstimmigen Choralmelodien. Herausgegeben mit Rücksicht auf vaterländisches Bedürfniß.

Zweyte Auflage. Zürich, gedruckt bei Johann Kaspar Ziegler. 1789."

In gr. 8., 4 Blätter, 608 Seiten, und noch 4 Blätter Regiſter. Die Stimmen ſtehen unter einander und einander gegenüber. Dieſe Sammlung enthält 348 Lieder.

* 1791. „Grundmelodien zu den in dem neuen Quedlinburgiſchen Geſangbuche befindlichen Liedern mit einer vierſtimmigen Begleitung von J. H. V. Roſe, Organiſt an der Hauptkirche zu Quedlinburg. Quedlinburg, auf Koſten des Verfaſſers und in Commiſſion bey F. J. Ernſt. 1791."

In kl. 4. 2 Blätter Titel und Verzeichniß, und 88 gedruckte Seiten Muſik.

* 1791. „Lea Pseaumea de David, mis en vera. Nouvelle Edition approuvéa et corrigée très exactement. A Lausanna, chez I. P. Heubaeh at Compagnia, et chez Luc. Vincent. M. CCXCI."

In gr. 8., 2 Blätter und 676 Seiten. Mit Melodien in Figuralzeichen.

* 1792. „Zwey Litaneyen aus dem Schleswig-Holſteiniſchen Geſangbuche nach ihrer gewöhnlichen Melodie für acht Singſtimmen in zwey Chören und dem dazu gehörigen Fundamente bearbeitet von Carl Philipp Emanuel Bach. Wien, 1792." (Ohne Angabe des Druckers.)

In gr. 8., 10 Seiten.

(Im J. 1786 erſchien zu Copenhagen eine Ausgabe.)

* 1792. „Fünf und zwanzig neue Choralmelodien zu Liedern von Gellert, Sr. Hochwürden dem Herrn Superintendens D. Roſenmüllern ergebenſt zugeeignet von Johann Adam Hiller.

Leipzig, gedruckt in der Breitkopfiſchen Officin. 1792."

In kl. Querquart. XII und 31 Seiten. Vierſtimmige Partitur.

1794. „Cantus Ecclesiasticus Sacrae Historiae Passionis Domini Nostri Jesu Christi secundum quatuor Evangelistas itemque Lamentationum et Lectionum pro tribus Matutinis Tenebrarum. Juxta Exemplar Romae editum emendatus. In usum omnium Ecclesiarum tam Cathedra-

lium ac Collegiatarum, quam Regularium, nec non Ruralium accommodatus. In Ducali Campidonensi Typographeo, per Josephum Koeset. Anno Domini 1794." —

In kl. Folio, 2 Blätter und 95 Seiten. Mit Choralnoten. — Diese Ausgabe fand ich in dem Kloster der PP. Redemtoristen in Wien.

E. Aus dem 19. Jahrhunderte.

* . . . . „Choral-Messe nebst Tantum Ergo und Genitori zum Gebrauch für ordinäre Aemter, auch wohl für Advent und Fastenzeit, für Eine, und mehrere Männerstimmen in unisono mit Begleitung der Orgel getreu nach dem Romanum Graduale geordnet und componirt von J. B. Schiedermayr, Domorganisten in Linz. Linz, bey Cajetan Haslinger." (Ohne Angabe des Jahres.)

In Quer-Folio. 11 Seiten Stich.

* . . . . Die Präfationen für die Sonn- und Festtage nach dem Römischen Missale mit Begleitung der Orgel, eingerichtet und componirt von J. B. Schiedermayr, Domorganisten in Linz. Linz, bei Cajetan Haslinger." — (Ohne Angabe des Jahres.) In kl. Querfolio, 11 Seiten Stich. Beide Werke enthalten Choral mit Orgelbegleitung.

* . . . . „Lamentationes Jeremiae Prophetae chorali vocum concentui accommodatae per Josephum Preindl. Lamentationen, welche in der heil. Charwoche in den katholischen Kirchen gesungen werden. Herausgegeben für Gesang mit Begleitung des Pianoforte oder der Orgel von Joseph Preindl ꝛc. Wien, bei S. A. Steiner und Comp." — (Ohne Angabe des Jahres.)

In kl. Folio. Stich. Das Werkchen ist dem Papste Pius VII. gewidmet, und hat 37 Seiten.

* . . . . „Choral bei pfarrlichen Processionen. Extrahirt aus dem Processionale Lincensis Ecclesiae Cathedralis von Joh. Math. Keinersdorfer. Linz, lithogr. und zu haben bei Joseph Hafner." —

(Ohne Angabe des Jahres.) In Querquart. 8 Blätter mit römischen Choralnoten auf 5 Linien.

* . . . „Psalmo-Doxologis. A new complete Collection of Psalm and Hymn Tunes. The whole set for three or four Voices with an Accompaniment in small Notes for the Organ or Piano Forte. London, printed for W. Simpkin et R. Marshall.“ —

(Ohne Angabe des Jahres.) Stich. Partitur von XVIII und 282 Seiten.

Das Werk enthält:

1) Conciso Introduction to Psalmody.
2) Biographical Index of the Authors whose Tunes are inserted in this Collection.
3) Tables of the Meters of the Tunes used in this Volume.
4) General alphabetical Index to all the Tunes.

Nun folgen die Melodien ſelbſt.

* . . . . „The Cathedral Chant Book. Being a Collection of near Two Hundred of the most popular and approved Ancient and Modern Chants: As performed in the Principal Choirs in the United Kingdom: Of which a Single et Doubl one (according to the nature of the psalms) are selected for Every Morning et Evening of the Month. The whole collected et arranged by J. Marsh, Esqr. London, printed by Clementi, Banger, Hyde, Collard, et Davis. 26 Cheapside.“ — (Ohne Angabe des Jahres.)

In Querquart. Stich. 45, 21 und wieder 21 Seiten nach den verſchiedenen Abtheilungen des Buches. Ohne Text.

* 1806. „Szent Dávid Királynak és Prófétának száz ötven 'Sóltári. A frantzia nótak, és versek szerent magyar versekre fordíttattak 's rendeltettek Szentzi Mólnár Albert altal. Debreczenbenn, nyomtatta Csathy György. 1806.“ —

(Zu deutſch: Die Pſalmen des heil. David, Königs und Propheten. Nach den franzöſiſchen Weiſen und Verſen in ungriſche Verſe übertragen von Albert Mólnár von Szentz. Debreczin, bei Georg Csathy. 1806.)

In gr. 4. 281 Seiten und 4 Blätter Regiſter. Mit Melodien in Figuralnoten nach älterer Form.

* 1806. „Isten' Közönséges tiszteletére rendeltetett Énekes Könyv, mellyben vagynak Hymnusok, 'soltarokbol szereztetett Ditsé retek, innepekre, és egyeb alkalmatossagokra tartozo régi istenes énekek. Most újra értalmesedenn, tisztáddann, és magyobb vigyázással, mint ennekelótte, az énekek' rendjeiknek 's verseiknek illendöképeliegy ezgetésekkel, és kótákkal is megékesittetvénn, kibotsáttatott. Debreczendenn, nyomtatta Csathy György. 1806."

— In gr. 4. 546 Seiten und 7 Blätter Regiſter. Mit Melodien wie bei dem vorhergehenden Werke.

(Zu deutſch: Zum allgemeinen Gottesdienſte beſtimmtes Geſangbuch, welches Hymnen, den Pſalmen entnommene Lobgeſänge und alte fromme Lieder für feſtliche und andere Gelegenheiten enthält. Jetzt aufs neue weit faßlicher, reiner und mit größerer Sorgfalt, als bisher geſchehen, und mit gehöriger Angabe der Ordnung und Verſe der Lieder, ſo wie auch mit Muſiknoten herausgegeben. Debreczin, gedruckt bei Georg Csathy. 1806.)

* 1807. „Verſuch einer Sammlung vierſtimmiger Choralmelodien zu dem katholiſchen Geſangbuche bei dem öffentlichen Gottesdienſte und der häuslichen Andacht. 1807. Gedruckt auf Koſten des Herausgebers des Geſangbuches."

Am Ende: Rinteln, gedruckt bey Carl Auguſt Steuber.

In gr. 4., XII und 144 Seiten, mit 2 Blättern Nachtrag.

Dieſe Sammlung enthält 165 vierſtimmig geſetzte Choralmelodien, mit einer für jeden Organiſten lehrreichen Vorrede.

* 1812. „Vollſtändige Sammlung der beſten alten und neuen Melodien zum allgemeinen Gebrauche bey öffentlichen Gottesverehrungen nach Anleitung des katholiſchen Geſangbuches. München, bey Jakob Giel. 1812–1819."

In gr. Querquart.

I. Band. 1. Heft hat 3 Blätter, und vierſtimmige gedruckte Muſik von Seite 1—42; das 2. Heft hat 2 Blätter, und Muſik von Seite 43—94; das 3. Heft hat VIII Set-

ten, und Musik von Seite 95—146; und das 4. Heft hat VIII Seiten, und Musik von Seite 147—206.

II. Band. Das 1. Heft hat 2 Blätter, ferner Musik von Seite 1—48; das 2. Heft hat 2 Blätter, dann Musik von Seite 49—108; das 3. Heft hat 2 Blätter, und Musik von Seite 109—160; und das 4. Heft 2 Blätter, und Musik von Seite 161—216.

Der Text zu diesem Gesangbuche erschien zu München, bei Zangl im Jahre 1810—1811 in 3 Bänden groß Oktav.

Diese Choralmelodien, welche theils nach eigenen, in kirchlichem Geiste aufgefaßten Ideen, theils nach alten Kirchenweisen von den vorzüglichsten deutschen Meistern bearbeitet worden sind, hat der berühmte Abt Vogler gesammelt und herausgegeben.

Der 1. Band hat 216, und der 2. Band 90 solcher, aus einzelnen, oder mehreren Abtheilungen bestehenden Sätze.

* 1818. „Versuch einer Musikalischen Agende, oder Altargesänge zum Gebrauch in protestantischen Kirchen für musikalische und nicht musikalische Prediger und die dazu gehörenden Antworten für Gemeinden, Singchöre und Schulkinder, mit beliebiger Orgelbegleitung, theils nach Urmelodien bearbeitet, theils neu componirt von Johann Friedrich Naue, Musikdirektor der vereinigten Universität Halle und Wittenberg, Director des Stadtsingchors und Organisten der Kirche U. L. Fr. in Halle. Halle, auf Kosten des Verfassers und in Kommission bei Hammerde und Schwetschke." (1818.) —

In gr. Querquart. Druck XVI und 100 Seiten.

* 1819. „Allgemeines Choral-Buch für Kirchen, Schulen, Gesangvereine, Orgel- und Pianoforte-Spieler, vierstimmig gesetzt von Johann Gottfried Schicht, Cantor an der Thomasschule und Musikdirektor an den beiden Hauptkirchen zu Leipzig. (1819.)" —

In gr. Querquart. Der I Theil hat IV und 22 Seiten gedruckte Vorrede und Register; die gestochene Musik läuft in demselben von Seite 1 bis 164; im 2. Theile von Seite 165 bis 356; und im 3. Theile von Seite 357 bis 547.

Die überaus reichhaltige, vielleicht reichhaltigste Sammlung enthält 1285 Melodien.

* 1821. „Officium Defunctorum cum Antiphonis in Cantu. Mediolani, apud Jacobum Agnelli. 1821."

In gr. 8. 122 Seiten und 1 Blatt Index, mit römischen Choralnoten.

* 1821. Δοξαστικὰ τοῦ ἐνιαύτου τῶν δεσποτικῶν καὶ Θεομητορικῶν ἑορτῶν, καὶ τῶν ἑορταζομένων ἁγίων. Μελισθέντα παρὰ Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου. Ἐξηγήθησαν δὲ παρὰ τὴν νέαν μέθοδον, παρὰ Γρηγορίου Λαμπαδαρίου. Τόμος πρῶτος. Ἐν Παρισίοις. Ἐκ τῆς τυπογραφίας Ριγνίου. Εὑρίσκεται δὲ κατὰ τὸν Γαλατᾶν τῆς κωνσταντινουπόλεως. Παρὰ τῷ Α. Κάστρου, Τυπογράφῳ. 1821."

In gr. 8. 367 Seiten.

Von diesem griechischen Choralbuche, dessen Texte durchgehends die griechischen Musikzeichen beigefügt sind, ist nur der 1. Theil erschienen. Die ganze Auflage dieses Theiles ging nach Konstantinopel, und ist kein Exemplar mehr davon im Buchhandel zu haben.

* 1823. „Rorata, neboli weselé a radostné zpěwy adwentnj o wtělenj Pána a Spasytele nasseho Gežjase Krysta w přečistý žiwot Marye Panny. Po kolika stech letech po prwé tiskem wydal Jan Frantiasek Pospjasil biskupský a Králowský Kragský Impressur. Leta Páně. 1823. Wytisstěné w Hradcy Králowé nad Labem a Orliey."

(Dieser Titel heißt auf deutsch: Rorate, oder muntere und freudenvolle Advent-Gesänge von der Menschwerdung unseres Herrn und Heilands Jesu Christi im allerreinsten Leben der Jungfrau Maria. Nach einigen Jahrhunderten zum erstenmal im Druck herausgegeben von Johann Franz Pospjssil, bischöflichem und königlichem Kreis-Buchdrucker. Im Jahre des Herrn 1823. Gedruckt zu Königgrätz an der Elbe und Adler.)

In kl. Folio. 2 Blätter und 164 Seiten. Ein schön gedrucktes, mit Rändern verziertes, und mit eben so schön und rein gedruckten Choral-Melodien in Figuralnoten versehenes Werk.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber Geist und Inhalt natürlicher Tonbewegung.

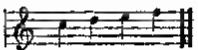
Ein Beitrag zur allgemeinen musikalischen Analyse

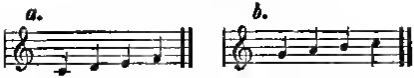
von

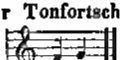
Fr. C. Schwieling.

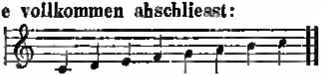
(Beschluss.)

Bisher beschränkte ich mich auf den tiefern Theil der Naturtöne, von ihrem Grundtone bis an die kleinste Septime $\overline{b}$, und entwickelte deren Geist und Inhalt. Wenden wir uns nun zu der höhern Hälfte der „mitklingenden Töne," und suchen auch deren Sinn zu erforschen. Wir haben $\overline{b}$ als Grenzton bezeichnet. Wollten wir in ihm unsern diatonischen Ganztonschritt annehmen, so würde derselbe hier in dem Umfang von $\overline{g}$ bis $\overline{e}$, also der diatonische Ganztonschritt zwischen sechs Tönen erfolgen, welches gegen die Natur der voraufgehenden Tonfortschreitung ist. So oft wiederholt die Natur hier eine gleiche Intervallengröse noch nicht, und können wir auch darin eine natürliche Bestätigung für den abgrenzenden Charakter des $\overline{b}$ finden.

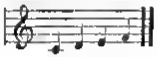
In den höhern, nach dem $\overline{b}$ folgenden Tönen unserer Formel, finden wir eine natürliche Fortschreitung, die den Ganztonschritt wiederholt, darauf den letztern unterbricht und enger erscheinen lässt:  Wir bemerken darin das erste Tetrachord unserer Diatonik. Versetzen wir dasselbe in eine tiefere Oktave und bauen darüber ein zweites, welches der natürlichen Bildung des ersten nachgemacht ist:



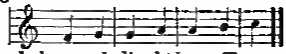
so haben wir in *a.* und *b.* zwei gleiche Tetrachorde, zwei Abschnitte gleicher Tonfortschreitung, die in der Mitte durch den Ganzton  verbunden werden, zwei Abschnitte einer Tonbewegung, deren zweiter mit seinem Schlusstone die Tonbewegung in dem Umfange einer Oktave vollkommen abschliesst:



Die Nachbildung des zweiten Tetrachords nach dem ersten erforderte hier das $\overline{h}$, welches die Naturtöne nicht haben, sondern $\overline{b}$. Wir, hier von $\overline{c}$ ausgehend, vermehren mit dem $\overline{h}$ den starken Zug der Tonbewegung nach oben, nach der Oktave von jenem angenommenen Grundtone, nämlich nach dem $\overline{\overline{c}}$. Das $\overline{h}$ bahnt uns den Weg zu $\overline{\overline{c}}$ noch kräftiger, als im ersten Tetrachorde $\overline{e}$ zu $\overline{f}$, daher macht sich in dem angekommenen $\overline{\overline{c}}$ ein Ruhepunkt in der Tonbewegung fühlbar.

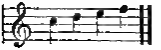
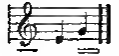
Dieses $\overline{\overline{c}}$ haben die Naturtöne auch, aber sie kommen über $\overline{b}$ dazu an. Die künstliche Tonbildung im letzten Notenbeispiele fand in dem $\overline{\overline{c}}$ einen Ruhepunkt, einen Abschluss der Tonbewegung; die Naturtöne bewegen sich aber auf ihrer Bahn über $\overline{b}$ und $\overline{\overline{c}}$ unaufhaltsam in die Höhe, und gehen über die Grenze unsers unbewaffneten Gehöra hinaus. Doch hat uns unsre Tonformel über ihr geheimnissvolles Wesen auch dort nicht ganz verlassen. In dem aus den Naturtönen entlehnten ersten Tetrachord  findet man in der Fortschreitung vom ersten zum zweiten und von diesem zum dritten Ton Uebereinstimmung, aber zwischen dem dritten und vierten tritt nun Wechsel ein. Unsere Diatonik knüpft an diesen Schlusston des ersten Tetrachords eine ganz

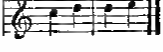
gleiche Tonfolge mit ihrem Anfangston in gesteigerter Tonhöhe; aber die Verbindung beider, da sie nun die Fortschreitung des Ganztonschrittes



dreimal wiederholt, und die höhere Tongegend verändern den Inhalt und wirken der Wiederholung des gleichen Inhalts in beiden Tetrachorden entgegen.

Mit diesen Bemerkungen über unsre Diatonik wollte ich die Entwickelung einer andern Erscheinung in den Naturtönen vorbereiten.

Wir bemerken nämlich in dem Tetrachord der Naturtöne  den Eintritt des Intervalls, welches wir als kleine Sekunde, eben die Fortschreitung von $\overline{\overline{e}}$ zu $\overline{\overline{f}}$, kennen, und welches mit geringer Abänderung das kleinste Intervall unserer diatonischen Tonbewegung ist. Dieses $\overline{\overline{e}}$, $\overline{\overline{f}}$ erscheint, von dem grossen *C* ausgehend, in der vierten höhern Oktave. Verschiedene Intervalle, Oktaven, Quinte, Quarte, Terz u. s. w. füllen die grosse Tonentfernung zwischen dem grossen *C* und dem natürlichen Halbtonschritte $\overline{\overline{e}}$ $\overline{\overline{f}}$ aus. Diese natürlichen Tonschritte werden nach und nach kleiner; erst nach der kleinen Terz  theilen zwei gleiche Intervalle den Schritt von *g* zu $\overline{\overline{c}}$, worauf dann die grossen Sekunden zu der kleinen Sekunde führen.

Dieser Halbtonschritt in unserer Diatonik ist uns merkwürdig. Unser Tonsystem theilt seinen Schritt in einen grossen, $\overline{\overline{e}}$—$\overline{\overline{f}}$ und in einen kleinen, $\overline{\overline{e}}$—$\overline{\overline{eis}}$ ein; wir gehen hier aber auf diese eigentlich unrichtige Benennung nicht ein und halten uns nur an den eingetretenen Halbtonschritt. Schon vor diesem letztern sind wir mit den beiden gleichen Intervallen zwischen $\overline{g}$ und $\overline{\overline{c}}$ und mit dem wiederholten Ganztone  in das Ton-

gebiet der Intervallen-Wiederholung gekommen und dürfen ihre Fortsetzung auch in den Halbtonschritten annehmen. Die Wiederholung des Halbtonschrittes wird hier wahrscheinlich, so weit uns die bisherigen Schritte der natürlichen Tonbahn schliessen lassen, bis zum zweigestrichnen $\overline{\overline{g}}$ fortgesetzt, und nimmt sie dann auch den noch engern kleinen Halbtonschritt auf, um mit seiner mehrmaligen Fortsetzung in die kleinste unserer Tonfortschreitungen, in die enharmonische Tonbewegung, die kleinste unsers Tonsystems, überzugehen; die Naturtöne entwickeln dieselbe in der höchsten Tongegend unsers Tonsystems.

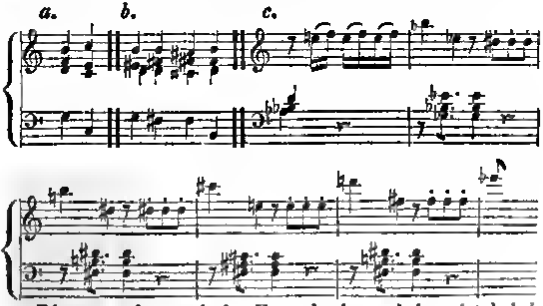
Fragen wir nun nach dem sinnreichen Inhalte dieser immer enger gewordenen Tonbewegung. Wir sind damit an die Grenze der hohen Töne unsers Tonsystems gekommen. Die Töne entweichen uns hier in engern Schritten; die Bewegung unter ihnen ist sehr schnell und in engen Schritten erreichen sie einander bald. In der rationellen Entwickelung unsers modernen Musiksystems von Dr. Wöltje (Celle, bei Schultz 1832) heisst es Seite 42: „Wir haben nur ganze und halbe Töne, Niemand wird verkennen, dass das Intervall des halben Tones dem Ohre piquanter (ich weiss keinen bessern Ausdruck) sei, als das Intervall des ganzen Tones. Das menschliche Gefühl lässt sich das Piquante in unmittelbarer Wiederholung nur ungern gefallen, dagegen liebt es dasselbe im Wechsel mit dem Gewöhnlichen."

Ich möchte noch etwas weiter gehen. Die Naturtöne entwickeln den Halbtonschritt in hoher Tongegend; davon die wörtliche Bezeichnung für die Wirkung des Halbtonschrittes auf unser Gehör hernehmend, nenne ich sie hoch, und hoffe mit Hülfe unserer Enharmonik diese Bezeichnung näher erklären zu können.

Nach dem enharmonischen Tonwechsel, z. B. *dis* in *es*, wird die Neigung oder Richtung der Bewegung eines und desselben Tones geändert: *es* hat die Tonsenkung, *dis* dagegen nimmt, als Abänderung von jenem

es, die Tonerhebung an. In dieser entgegengesetzten Bewegung entwickeln *dis* und *es* einen sehr kleinen Tonschritt, einen sehr kleinen Intervallenunterschied, eine geringe Abstufung in sich selbst, die wir eben enharmonischen Schritt nennen. Unsere Claviere stellen denselben auf einer und derselben Taste dar, die Sänger und andere Instrumente haben dafür eine kleine Abweichung in der Tonhöhe. Die Enharmonik hängt mit der Entwickelung des grossen und kleinen Halbtonschrittes zusammen.

Dr. Wöltje nennt sie in der angeführten Schrift Drittel- und Viertelschritte. In dem engen Schritte der Tonbewegung, in dem Nahesein der Töne, welches hier beinahe an eine Tongegenwart grenzt, die man erst im nachfolgenden Zeitmomente erwartet, drücket sich das Wesen der Enharmonik aus. Hoch in den Naturtönen entstehend, habe ich ihre Wirkung auf unser Gehör vorher hoch genannt. Ueber diese Wirkung dort in hoher Tongegend haben wir keine Erfahrung. Wir gebrauchen die Enharmonik auf tiefern Tonstufen, und suchen daran ihre Natur zu erforschen. Auf dem Claviere kann die Enharmonik, worauf auch schon der Name deutet, nur harmonisch dargestellt werden. Bringen wir den auf einer Claviertaste darstellbaren melodischen Schritt der Enharmonik hier in eine harmonische Fortschreitung:



Die erste harmonische Fortschreitung bei *a.* ist bei *b*

enharmonisch verwechselt. Die erreichten Modulationsziele sind nahe, aber ihre Wirkungen sehr getrennt. Die fremdartige enharmonische Wendung eines Intervalls bestimmt entschieden die Bewegung aller zu ihm gehörigen Intervalle. Wir bekommen hier Eindrücke von Tonbewegungen, die den Naturtönen in einer höher gesteigerten Tongegend angehören, die über das gewöhnliche Tongebiet für unser Gehör hinausgehen. Wir erfahren an der von jenem enharmonischen Behritte abhängigen Modulation, wie die Wirkung der Tonbildung im hohen Tongebiete beschaffen ist. In der piquanten und hohen Wirkung der Enharmonik vernehmen wir nur vorbereitende Bezeichnungen, um unsre Erfahrung darüber eingänglicher zu machen.

Ich schliesse hier meine Bemerkungen über den Inhalt der Naturtöne, und wende mich nun in dem

II. Abschnitt

dieses Aufsatzes zu einigen musikalisch-praktischen Bemerkungen.

Ich stehe nun mit meinen Bemerkungen über den sinnreichen Inhalt der Naturtöne unserm praktischen Tonleben gegenüber.

Haben wir bisher, so weit wir dies vermochten, uns deutlich gemacht, wie die Natur mit den Tönen umgeht, welche Naturgesetze bei ihrer Entstehung vorwalten, wie uns die flüchtige Tonerhebung doch belebt und erfrischt, wie unaussprechlich rein der harmonische, und schön in seinen diatonischen, chromatischen und enharmonischen Elementen der melodische Theil jener Bahn beschaffen ist, auf welcher der gesunde Ton in die Höhe geht, so wenden wir uns, gestärkt und erholt, nun unbefangen zu einigen, wenn auch nicht immer künstlichen Erscheinungen in unserm praktischen Tonleben. Ich hoffe so Gelegenheit zu einigen Erörterungen zu finden, in welchen sich der sinnreiche Inhalt der Naturtöne noch mehr bewähren wird.

Wir hören oft auf dies oder jenes Musikstück beurtheilend die Redensart anwenden: „Es fällt ins Gehör.“

Sprichwörtlich genommen, ist sie wahr. Doch fragen wir hier im Sinne der Naturtöne nach der Bedeutung jener Sentenz. Jenes Tonfallen erklärt sich vielleicht als ein Punkt in der erhabenden Tonbahn, auf welchem der Ton auch unser Ohr eindrücklich berührt: dann drückt die Redensart eine wohlthuende Herablassung des sich erhebenden Tones aus, um uns seines erhebenden Eindrucks theilhaftig zu machen. — Oder aber jene Redensart übergeht die erhebende Tonbewegung gänzlich, und erkennt nur das im Tone an, was Componist, Ausführer und Hörer in ihn hineingetragen haben. Das Abrundende, Abschliessende der einzelnen Sätze und des ganzen Tonstücks kann damit gemeint sein. Dieser hineingetragene Inhalt liegt dem gewöhnlichen Sinne näher als jene himmelanstrebende Tonnatur, die aber dennoch neben jenem „ins Ohr fallen" im Tone wohl bestehen kann.

Ehe ich mich hier nun ausführlicher zu einigen Erscheinungen in unserm praktischen Musikleben wende, wiederhole ich erst noch eine schon im ersten Abschnitt dieses Aufsatzes vergekommne Bemerkung, worin sich unser „natürlicher Toninhalt" nicht minder bewährt, als in der Bedeutung von obiger musikalischen Redensart. Wir finden nämlich in der von andern Tongeschlechtern geschiedenen Enharmonik nähere Aufschlüsse über die Beschaffenheit natürlicher Tonbildungen, die in der Tonhöhe über das gewöhnliche Gebiet für unser Gehör hinausgehen. Die Enharmonik bewährt sich, versetzt in eine tiefere Tongegend, dadurch, dass sie uns die Beschaffenheit jener höhern über unser Gehör hinausgehenden „natürlichen Tonbildungen" erfahren lässt. Auch knüpfen wir an den entwickelten „natürlichen Toninhalt" einige Bemerkungen, worin wir die Grenze der Tonhöhe zu bestimmen suchen, über welche die Naturtöne mit den in unserm Tonsystem gebräuchlichen Schritten nicht hinausgehen. Besonders knüpfen wir diese Grenzbestimmung an den Halbtonschritt der Naturtöne.

Mit und nach der eingetretenen kleinsten Septime (wir

bemerkten dies schon oben) sind wir in die Intervallen-Wiederholung gekommen. Wir dürfen auch diese Wiederholung in dem eingetretenen Halbtonschritte voraussetzen, und es wird hier dieselbe, soweit die bisherigen Schritte der natürlichen Tonbahn schliessen lassen, wahrscheinlich bis zum zweigestrichenen $\overline{\overline{g}}$ fortgesetzt. Dem erkannten Sinne gemäss, nehmen die Naturtöne auch nach dem wiederholten engern kleinen Halbtonschritte die kleinste unserer Tonfortschreitungen, die enharmonische Tonbewegung auf. Doch werden sie mit Wiederholung beider nicht weit über das dreigestrichene $\overline{\overline{c}}$ hinausgehen und das dreigestrichene $\overline{\overline{f}}$ kaum erreichen. Diese angedeutete Tonhöhe unsers Tonsystems gewinnt auch noch an Wahrscheinlichkeit durch andere Beweise.

Ich habe die unbegleiteten Klavierwerke von S. Bach durchgesehen. Im zweiten Theile des wohltemperirten Klaviers geht er in der Fuge aus *g dur*, der er ein schwieriges harmonisches Thema zum Grunde legte, nur einmal bis zum dreigestrichnen $\overline{\overline{d}}$, also zu einer Tonhöhe, die mit der angedeuteten der Naturtöne sich begnügt und nicht darüber hinausgeht.

Diese Beschränkung unsers Tonumfangs in der Höhe aus dem beschränkten Umfange der ältern Klaviere erklären zu wollen, ist unhaltbar. Nahm auch die damalige Klavierbaukunst die bezeichnete Tonhöhe nur gelegentlich auf, so dürfen wir doch von S. Bach, der alle musikalischen Gebiete wissenschaftlich und arbeitend durchforschte, annehmen, dass er auch in seinen Werken über jene bezeichnete Tonhöhe hinausgegangen wäre, wenn er in derselben nicht die natürliche Grenze für unser Tonsystem gefunden hätte. Auch soll noch ein Zeitgenosse S. Bach's, Quanz, diese Ansicht getheilt und sie wirklich ausgesprochen haben. Unsre höchsten Soprane gehen auch nicht über jene bemerkte Grenze in der Höhe unsers Tonsystems hinaus; übereinstimmend mit den Andeutungen der Naturtöne, bestätigen sie vielmehr die Höhe unsers Tonsysteme.

Aber fragen wir jetzt, wie sieht es damit aus, wenn wir unsere Diatonik und Chromatik in ein Tongebiet versetzen, in welchem die Naturtöne *engere* Tonschritte haben? *) Ich bin nicht gegen die hohen enharmonischen Schritte der Naturtöne eingenommen. Am Schlusse der ersten Hälfte dieses Aufsatzes habe ich das Schöne der Enharmonik gehührend anerkannt. Eine in ihrem Tongebiete erscheinende mitklingende, mit unserm Tonsystem übereinstimmende Tonstufe beeinträchtigt den enharmonischen Charakter auch nicht; er bleibt als natürliche Erscheinung vorherrschend. *Aber es ist unnatürlich, wenn wir unsere Diatonik und Chromatik in eine Tongegend versetzen, deren natürliche Tonschritte mit der Uebertragung im Widerspruch stehen.* Selbst unser *kleiner Halbtonschritt* widerspricht dem engen Tonschritte in der hohen Tongegend, und müssen wir seine Erscheinung in der letztern *unnatürlich* finden. Wir verbessern die Beschaffenheit des Tons in so hoher Tongegend nicht durch diatonische Schritte und diese gewinnen auch nicht durch hohen *enharmonischen* Klang. Können wir hier die Natur verlassen? Dürfen wir uns mit Schritten unsers Tonsysteme in so hohe Tongegend verirren? müssen wir vielmehr uns nicht mit der Tonhöhe begnügen, in welcher die Naturtöne die Schritte entwickeln,

*) *Bemerkung.* Entwickeln die materiell verschieden erzeugten Naturtöne hie und da auch einen *hohen*, wahrscheinlich dem enharmonischen Tongebiete angehörigen Ton, der mit einem Intervall unsers Tonsystems übereinstimmt, so dürfen wir darin nicht gleich eine Widerlegung der natürlichen Intervallenbildung finden. Der in so hohem Tongebiete gehörte, mit unserm Intervallensystem übereinstimmende Ton erklärt sich vielleicht aus mehr mit einander *vereinigten* enharmonischen Schritten. Daher kann unsre, auf immer enger werdende *natürliche* Tonschritte sich gründende Enharmonik recht wohl bei einzelnen hohen Tönen bestehen, die wir in jener als mitklingenden Tonstufen unsers Tonsystems bemerken. *Der Verf.*

die unserm System angehören? muss nicht die dichtende Musik, auch der Instrumentenbau sich begnügen, mit den gebräuchlichen Schritten unsers Tonsystems nur so weit in die Höhe zu gehen, als die Naturtöne jene Schritte entwickeln?

Das führt mich auf ein Klavierconcert von Mozart zurück, aus welchem ich oben die enharmonische Stelle bei *c* in dem zuletzt angeführten Notenbeispiel entlehnt habe; ich machte diese Stelle dort bemerklich, weil auch in ihr die erhebende Wirkung der Enharmonik auf unser Gehör nicht zu verkennen ist. Hier aber komme ich auf jenes schöne Werk zurück, weil ein nahmhafter Componist vor mehreren Jahren eine Umarbeitung mit demselben vornahm, wobei er es sich zur besondern Aufgabe machte, das Concert für einen Tonumfang von sechs Oktaven einzurichten. Versetzen wir die Enharmonik auf tiefere Tonstufen, so streben wir dabei nach Aufklärung über die Baschaffenheit hoher Tonbildungen, die über die natürliche Grenze unsers Tonsystems hinausgehen. Unsre Diatonik und Chromatik gewinnen aber nicht, wie wir bemerkt, durch hohen Klang, und dieser noch weniger durch diatonische Schritte. Dazu kommt: das Werk Mozarts ist in seiner ursprünglichen Form den Kennern lieb und werth; es ist in derselben mit seinen Freunden viele Jahre durchs Leben gegangen, und diese, gewöhnt an die ursprüngliche Form, haben mit der übenden Mühe auf dieselbe um so mehr ein Recht, als sie sich so ein Verdienst um seine schöne Wirkung für das Gehör erworben haben. In diesem Sinne schon bezeichnet das Werk einen Moment in der Musikgeschichte. Liebt aber dennoch der musikalische Zeitgeschmack das hohe Geklingel, wodurch das, sonst schöne, Mozart'sche Werk nun sich auszeichnet, so wird doch kein bleibender, nachhaltiger Gewinn damit verbunden sein, weil hohes Geklingel, verbunden mit unsern Tonschritten, unnatürlich ist und als solches einen bleibenden Gewinn gänzlich verfehlt. Doch mag der Bearbeiter seine Abänderung des sonst schönen Werks künftig vor dem Componisten verantworten!

Aber auch der Instrumentenbau muss sich beschränken, und mit den gebräuchlichen Schritten unsers Tonsystems nur so weit in die Höhe gehen, als die Naturtöne jene Schritte entwickeln.

Ein Bericht über ein in neuester Zeit in Paris gebautes Pianoforte setzte einen besondern Vorzug in seine acht Oktaven. Mit angebrachten Vorrichtungen können die tiefsten und höchsten Töne bedeckt werden, wenn alle acht Oktaven für den Spieler störend sein sollten; ich beneide dem letztern seine Oktavenmenge nicht. Wie lang mag der klingende Saitentheil in der erweiterten Tonhöhe geblieben sein? Musste nicht auch der anschlagende Hammer, wegen jener Saitenabkürzung, in seinem Umfange beschränkt werden? Oder werden andere künstliche Mittel, hier auf die Entwickelung und Abgrenzung diatonischer Stufen verwendet, den Pianoforteton nicht noch betrüglicher erscheinen lassen? Nimmt dies hohe Tongebiet unsre diatonischen Schritte an, und täuschen wir uns über diese nicht in den hohen Tönen? In Beantwortung dieser Fragen würde sich jener betrügliche Tonecharakter bestätigen, da er der hohen natürlichen Tonentwickelung widerspricht; ich schliesse daher auf eine arge Klimperei in dem hohen Tonspiel jenes Pariser Instrumentes. — Die mässige, natürliche Tonhöhe unserer Orgeln, die freilich in unserer Zeit schon bis zum dreigestrichenen $\overline{\overline{f}}$ erweitert ist, bedingt doch ein Spiel, welches mit zweckmässiger Benutzung des natürlichen Tonumfangs noch wohlthuend wirken kann. Doch findet dies kirchliche Instrument in seinen sechszehn- und zweiunddreissigfüsaigen Stimmen tiefere Töne.

Nächst diesem Vorbilde der Naturtöne, welches sie der dichtenden Musik und dem Instrumente über natürlichen Tonumfang geben, finden wir in ihnen auch eine natürlich zusammenhängende Vollständigkeit des Intervallenumfangs. Zusammenhängend sind die Naturtöne schon ihres Einen Naturgesetzes wegen, nach welchem sie eine erhebende Tonbahn für ihren Grund-

ton bilden, und vollständig, wenn sie die Tonschritte unserer Diatonik in der Höhe entwickelt haben. Beide Forderungen haben für uns grosses Interesse, und beide werden in der „natürlichen Tonleiter" vollkommen erfüllt.

Jemehr wir diesen zusammenhängenden und vollständigen Tonumfang der „natürlichen Tonleiter" in unsern künstlichen Tonbildungen benutzen, desto mehr werden die letztern an natürlicher Vollendung gewinnen. Hier finden wir es nun erklärlich, dass der einstimmige Gesang, so wie auch der für hohe oder tiefe Stimmen besonders gesetzte Chorgesang, die fehlende natürliche Vollständigkeit in der Instrumentalbegleitung findet. Doch darf dieser unvollständige Tonumfang in der Opposition besonders gegen die vierstimmigen Männerchöre nicht übersehen werden, da er in dieser Gefangsform nur höchst beschränkt durch hinzugefügte Begleitung ersetzt wird.

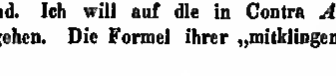
Die Naturtöne verschmähen auch Tonzusammensetzungen aus tiefer Brummerei und hohem Gezwitscher.

Wie stimmt die Bedeutung der Naturtöne mit dem Gebrauch der Glocke überein?

Schiller schöpft aus dem kirchlichen und bürgerlichen Leben poetischen Inhalt und spricht diesen als Bedeutung der Glocke schön aus. (Ein früherer Kritiker tadelt die musikalische Bearbeitung der „Schiller'schen Glocke" mit den Worten: „Man wird den Kalender noch in Musik setzen!") Unbekannt mit der geschichtlichen Bedeutung der Glocke im kirchlichen und bürgerlichen Leben, ist es doch vorgekommen, dass kirchliche Behörden einzelnen Gemeinden den Glockengebrauch versagt oder entzogen haben. Feierliche Auf- und Einzüge werden bekanntlich durch Geläute erhöhet. Mir sind Verkältnisse bekannt, in welchen die Untergebenen von ihren Vorgesetzten die Erlaubniss zu dem erforderlichen Geläute bei Leichenbestattungen erst einholen müssen. Die Schiller'sche Poesie, das kirchliche und bürgerliche Leben legen offenbar hier ein grosses Gewicht auf den Glockengebrauch. Drückt aber die Glocke, besonders wenn wir auf die Art

ihres Gebranches sehen, diese hineingelegte Bedentung aus, und wie besteht dieselbe vor „dem natürlichen Inhalte“ des Glockentons? Eingedenk des musikalischen Strebens, nach welchem die neuere Musik „Geschichten erzählt,“ wird auch der Gebrauch sich die obige in die Glocke gelegte Bedeutung durch meine Bemerkungen nicht nehmen lassen. Ich frage hier nur, wie man durch die Gebrauchsweise der Glocke jene hineingelegte Bedentung ausdrückt?

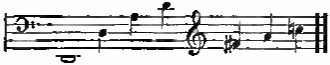
Die Glocken sind gewöhnlich in tiefe Töne gestimmt. Hier hat eine Kirche neben einer kleinen, drei grosse Glocken, welche in Contra *A*, gross *D* und, so weit ich habe ermitteln können, in Contra *H* oder gross *H* gestimmt sind. Ich will auf die in Contra *A* gestimmte näher eingehen. Die Formel ihrer „mitklingenden Töne“ ist diese:



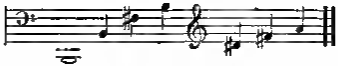
Diese Töne sind hier hinreichend; die nachfolgende diatonische Fortschreitung der Naturtöne ist angelassen. Das tiefe *A* entwickelt seinen Inhalt langsam; die wichtigsten Punkte in dieser erhebenden Tonbahn werden dem Gehörsinn vernehmlicher, wenn der tiefe Ton kräftig und stark erscheint, und kann er nur so erscheinen. In seinem vollkommnen Verhallen entwickelt er mit jenem bezeichneten Inhalte seine wohlthuende Wirkung. Der Glocke fehlt aber, gewöhnlich gebraucht, dazu die erforderliche Zeit. Ist ihr Ton auf seiner Bahn zur grossen Terz, bis *cis*, gelangt, so erfolgt schnell der wiederholt kräftige Anschlag des Grundtons, der nun in die zur Tonentwickelung erforderliche Luft eine stürmische, orkanähnliche Bewegung bringt, welche der vollkommnen Entwickelung des Grundtons und seines „natürlichen Inhalts“ hinderlich ist. Wir vernehmen die wogenden, brausenden Wellen der gepeitschten, gegeisselten Luft in vollkommenster Empörung und Verwirrung. Die das Ohr erreichte,

schreiende Terz setzt vor demselben das erhobene Klag- und Jammergeschrei unaufhaltsam fort; die aus dem Grundton entstehenden und der klagenden Terz voraufgehenden **eratickten** tiefern Töne verlieren ihre harmonische Urkraft, und gehen in einem dumpfen, verwirrten Getöse mit ihrem Grundtone unter.

Setzen wir, um uns die gleichzeitige, gemeinschaftliche Wirkung aller drei Glocken vorstellen zu können *), die „mitklingenden Töne" der beiden andern noch hinzu:



Ausser dieser zweiten in gross *D* gestimmten Glocke hat die dritte in grosa oder Contra *H* gestimmte diese:



„mitklingenden Töne," die ich nur so weit hersetze, als sie hier zur Erklärung erforderlich sind.

Die Tonreihen dieser drei Notenbeispiele bilden **eine Tonmischung**, die natürlich entsteht und jedes nicht ganz verwahrlosste Gehör wahrnehmen kann, wenn die

---

*) Die südlichen Nachbaren dieser Kirche habe ich oft bedauert. Komme ich während des Geläutes mit allen Glocken in ihre Gegend, so eile ich schnell vorüber; der Lärm ist dort ohrenzerreissend. Auf dem nahen Wall an derselben Seite der Stadt hörte ich oft den Kampf der empörten, wogenden Luftwellen ruhiger an. An den andern Seiten der Stadt ist die gemeinschaftliche Glockenwirkung dumpfer und stumpfer. Wahrscheinlich erklärt sich diese Erscheinung aus einigen zugemauerten Schallöffnungen, welche vor vielen Jahren in öffentlichen Berichten über städtische Angelegenheiten viel und wiederholt beklagt wurden. Worüber der Verfasser auch berichten mochte, immer schloss er mit einer gewandten Klage über zugemauerte Schalllöcher, worauf jeder Leser damals zuerst aufmerksam war. Ob sie aber aus akustischen oder ökonomischen Ursachen entstanden sind, das weiss ich nicht zu berichten. *Der Verf.*

drei in tiefen Tönen stehenden Glocken in Bewegung gesetzt werden. Die Wirkung jeder einzelnen Tonreihe an sich, mögen wir ihre ruhige Entstehung harmonisch oder melodisch nehmen, ist erhebend; die gleichzeitige Wirkung aller drei mit einander vermischt, bringt eine wilde Empörung und Verwirrung in die wogenden und brausenden Wellen der gepeitschten und gegeisselten Luft.

Noch mehr zeigt sich, wie wenig der Geist und Inhalt natürlicher Tonbewegung erkannt und erwogen ist in dem gleichzeitigen Gebrauche tiefer Glocken aller Kirchen einer Stadt *). Natürlich erscheint dabei jene wilde Empörung und Verwirrung der wogenden und brausenden Luft, von so vielen innern Punkten und äussern Seiten gegeisselt und gepeitscht, noch gesteigert. Wird dieser Luftkampf, in welchen wir eine feierliche Bedeutung legen, von dem höchsten Wesen, auf welches wir auch jede irdische Feier zurückführen müssen, wohlgefällig aufgenommen? Muss dem kirchlichen Leben dieser gewaltsame Ausdruck gegeben werden, damit es seinen Gliedern eindrücklich werde? Wird mit dem Tonsturm erst die Tonkraft gewonnen, in deren Hülle eine christliche Idee dem tonarmen Gemüths zugänglich gemacht wird? Dagegen würden unsre zugemauerten Schallöffnungen, wenn dabei akustische Gründe vorwalten, und auch der Gebrauch der Betglocke, der von kirchlicher Bekanntschaft mit der natürlichen Bedeutung des Glockentons zeugt, sprechen **).

---

*) Vor einigen Monaten sprach ein Zeitungsartikel über die durch den Brand Hamburgs zerstörten Glocken. Besonders wurde eine Kirche hervorgehoben. Ob sie aber bei allen dreissigen und einigen genannten betheiligt war, oder ob Hamburgs sämmtliche Glocken vor dem Brande damit gemeint, darüber erklärte sich der Artikel nicht näher. Wir wollen das letztere annehmen, da es doch hier nur auf die in tiefe Töne gestimmten ankommt. *Der Verf.*

**) In einem Hannover'schen Dorfe L. ist mir zuerst die Bedeutung der Betglocke klar geworden. Jeder einzelne Ton derselben verhallt dort gänzlich. Ergriffen davon, wozu auch

Der Ton der Betglocke wird langsam, in grossen Zeitintervallen angegeben, und kann, ganz verhallend, seinen Inhalt entwickeln. Stellt man sich in einiger Entfernung der Kirche so gegenüber, dass der angegebene Ton uns mit dem Winde zugeführt wird, so wird man seinen Inhalt erfahren, und dadurch, wie auch durch die in der Anmerkung bezeichnete Erfahrung wird die wohlthuende Wirkung der Betglocke sehr begreiflich, und zugleich, wie schön der natürliche Toninhalt ist, der in dem gewöhnlichen Glockengebrauche unterdrückt und vernichtet wird.

Die natürliche Entwickelung des Toninhalts ist an Naturgesetze geknüpft, auf welche wir durch jene Naturtöne, wenn auch nur dunkel, doch wenigstens hingeführt werden. Unsre bewusstvolle Auffassung jener reinen Naturgesetze ist so unschuldig, wie die letzten an sich selbst, und die Naturtöne, an welchen sie sich zu erkennen geben. Der Ton ist uns im Gesange ja eine edle Hülle, mit welcher wir das oft schwache Wort umgeben. An den Tonbildungen erfreuet sich ja die gebildete menschliche Gesellschaft. Mit dem Ton bekommen wir ja Eindrücke von der uns umgebenden innern Welt. Hierauf gründen wir die wichtige Ausbildung unsers Gehörs. Dann aber muss uns der oben beschriebene Glockenlärm schädlich erscheinen. Wir unterdrücken und ersticken damit die Entwickelung des schönen Inhalts der Naturtöne an sich, und wirken der elementarischen Vorbildung unsers Gehörs entgegen. Unsre zugemauerten Schalllöffnungen lassen sich demnach als eine akustische Maassregel erklären.

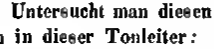
Noch bemerke ich hier, dass in mehreren Städten Englands eine Art und Weise des Glockengeläutes vorgeschrieben ist.

---

wohl dortige Gewohnheit und Sitte beitragen, unterbrechen die Dorfbewohner augenblicklich ihre Beschäftigung, und verrichten, zum Theil ohne Kopfbedeckung, ihr Gebet.

Der Verf.

Acht Glocken sind nach der diatonischen Leiter im Umfange einer Oktave rein gestimmt, und werden von acht Personen, unter der Leitung eines Dirigenten, nach einer Vorschrift (*Course of triples*) geläutet, die sehr alten Ursprungs ist, weshalb sie auch dort sehr geachtet und streng in Ehren gehalten wird. Es werden sogar, nach englischer Sitte, Wetten darüber angestellt, welche Stadt es der andern an Reinheit und Präcision des Geläutes zuvortbue. Untersucht man diesen *Course of triples*, so bewegt er sich in dieser Tonleiter:



Es sind daraus vier und siebenzig Variationen und Combinationen gebildet, unter welchen zu Anfange die obige sinkende Tonleiter zweimal und zum Schluss dreimal vorkommt. Wie auch jede Combination anfangen mag, sie schliesst immer würdig mit dem tiefsten Tone der Leiter. Der *Course of triples* setzt unserm Glockengeläute Bildungen aus Glockentönen entgegen, in welchen, aus der eingestrichenen Oktave genommen, die Wirkung des einzelnen Tons befördert und nicht gestört wird. Der *Course of triples* findet sich in Nro 16 der Leipziger musikalischen Zeitung vom Jahr 1826.

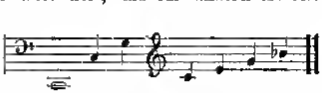
Aus dem entwickelten Inhalte der Naturtöne entlehnen wir auch eine Bestätigung für die aus unserm Gehör geschöpfte Parallelenlehre, die, so viel ich weiss, bisher in unserer musikalischen Doctrin noch nicht besprochen ist. Die alte und neue Musiklehre hat die Ansichten darüber viel besprochen. Gfr. Weber und spätere Theoretiker haben viel Licht darüber verbreitet.

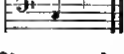
Die alte und neue Musiklehre sieht die Lehre von den Parallelen als Theil von der Harmonielehre an, und gründet ihr Urtheil über die Wirkung der Parallelen auf das Gehör. Mit Recht. Aus dem Gehör haben wir ja unser musikalisches Wissen geschöpft; wir schöpfen aus ihm Grundgesetze, die unserer musikalischen Ausbildung zum

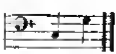
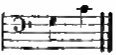
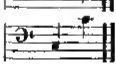
Grunde gelegt, una schöna Werka schaffen lassen, an welchen wir nnaern Sinn erheben können. Auch gewinnen wir ja mit der zweckmäsaigen Ausbildung dieses Sinnes eine Fähigkeit, da noch Erscheinungen der lautgewordenen innern Welt auffassen zu können, wo jene dem gewöhnlichen Sinna entgehen; ich will daher hier die aus nnaerm Gehör geschöpften Ansichten uber die Parallelenlehre nicht beschränken, vielmehr ihnen auf einem nndern Wege entgegen kommen. Wir wollen versnchen, ob wir für die aus dem Gehör geschöpften Aneichten über die Parallelenlehre anch eine Beetätigung in der „natürlichen Tonbewegung" finden können.

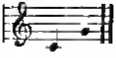
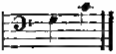
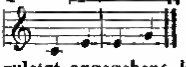
Die Erscheinung, walche ich hier aus den Naturtönen zu Hulfe rufe, hat freilich einen melodischen Charakter, und weicht in sofern schon von der frühern Auffassung der Parallelenlehre ab. Wir verdanken ja aber der neuen Musiklahre melodiacha Auseinanderaetznngen neben ihrer Harmonielehre; um so mehr werden uns hier einige Bemerkungen über den melodiachen Charakter der Naturtöne willkommen sein, wenn wir damit, noch über die Melodien-Entwickelung hinausgehend, der harmonischen Parallelen-Entwickelung zu Hülfe knmmen können.

Wir setzen nun noch einmal unare Formel der Naturtöna nur so weit her, als für unsern Zweck hier erforderlich ist:



Wir haben darin die Tonerhebung, eina natürliche Intervallen-Entstehung, in der wir eher einen melodischen als harmonischen Charakter wahrnehmen, da sie alle, wie wir früher bemerkt haben, nach und über einander entstehen. Die Intervalle dieser Formel werden, unmittelhar nuf einander folgend, nicht wiederholt. Die erste Oktave wird zwar in dieser  wiederholt, aber nicht unmittelbar, da dia Oktav von dem kleinan

c in dem eingestrichnen $\overline{c}$ erst nach eingetretener Quinte  und Quarte  erscheint. Die Oktave  erscheint in Quinte und Quarte getheilt und ist darum keine natürliche Wiederholnng jener in ganzen Noten bezeichneten Oktav.

Wir finden auch von der Quinte eine Wiederholnng in dem  , aber erst nachdem die Quarte  nnd die beiden ungleichen Terzen  voraufgegangen sind. Auch die hier zuletzt angegebene kleine Terz findet noch keine unmittelbare Wiederholung, da nach unsern frühern Entwickelungen das abgrenzende $\overline{b}$ in seiner Entfernung von dem eingestrichnen $\overline{g}$ noch keine kleine Terz bildet.

Fragen wir nun dio alte und neua Musiklehre nach den Intervallen, in welchen sie, gestützt auf das Gehör, die Parallelen zu vermeiden strebt, so sind es grade diejenigen, die wir so eben aus der Formel der Naturtöne entlehnt haben, nämlich die hier vom Grundtone bia zur kleinen Terz sich bildenden Naturintervalle. Der Gehörsinn vermeidet die aua diesen Intervallen gebildeten Parallelen, weil sie schlecht und unbestimmt klingen, und gegen das Gesetz der Mannigfaltigkeit u. s. w. streiten. Sehen wir nun unsre Formel im Sinne der Parallelenlehre an, so erscheinen ihre gedachten Intervalle alle in der Erhebung, aber es wird keina wiederholt; die Formel hat in diesen Intervallen keine Parnllelen. Die Naturtöne lieben, so weit sie hier in der Erhebung erscheinen, in Form und Inhelt ihrer Intervalle Mannigfaltigkeit, und gerade hierin, in der Intervallen-Mannigfaltigkeit, vereinigt sich unser Gehör hier mit dem Geiste der Naturtöne. Unser Gehör hat nns über die Mängel jener Parallelen anfgeklärt.

Die Naturtöne kommen nun mit der Mannigfaltigkeit ihrer Intervalle dem Gehör zu Hülfe. Die Naturtöne vermeiden bis an das abgrenzende $\overline{b}$ alle Parallelen aus ihren Intervallen. Wir lassen uns diese Vermeidung zur Lehre dienen, und diese vereinigt sich nun mit der aus dem Gehör geschöpften Belehrung über die Intervallen-Parallelen. Die Naturtöne geben uns hier ein gutes Beispiel in der Behandlung der Parallelen; sie stellen sich unsern aus dem Gehörsinn geschöpften Aufschlüssen über Intervallen-Parallelen an die Seite und bestätigen die Forderung unsers Gehörs, die Parallelen aus oben bemerkten Intervallen möglichst zu vermeiden.

Diese Aufschlüsse sind darum sehr wichtig. Die Mängel der gedachten Parallelen gehen freilich aus der künstlichen Konstruktion unsers modernen Musiksystems und besonders aus unserer Diatonik hervor. In der Bewegung der Naturtöne kommen sie nicht vor.

Unsere Tonbildungen gründen sich aber auf die Diatonik. Jene aus den Naturtönen geschöpften Aufschlüsse müssen uns aber auch bei unsern diatonischen Bildungen zur Seite stehen. Sie müssen uns ein gegebenes Muster für die Parallelen-Behandlung auch in unserer Diatonik sein. Haben wir nun im belebten Augenblicke die Form des in unserer Diatonik ausgedrückten Satzes vernachlässigt, und fehlten wir dabei auch gegen die Parallelen-Bewegung, so steht uns ja nur jenes reine Muster der Naturtöne zur Seite, und fordert uns auf, alle unserer Diatonik zu Gebote stehenden Mittel zum richtigen Ausdruck jenes erfundenen Satzes anzuwenden. So kann uns auch hier der Sinn der Naturtöne nützlich werden. Wir müssen ihrem Sinne nachzustreben und den gebildeten Formen aus unserm modernen diatonischen System eine Reinheit zu geben suchen, mit welcher sie vor der entwickelten Reinheit aus den Naturtönen bestehen können. Dann beleben die Naturtöne die Reinheit unsers Sinnes und damit zugleich die unsrer Kunstwerke.

Ich wende mich nun zum Schlusse dieses Aufsatzes,

und versuchn kürzlich noch aus dem Inhalte der Naturtöne nähnre Aufschlüsse über die vollkommne Entwicklung eines schönen Tones, besonders auf dem Pianoforte, zu schöpfen.

Chladny und Gfr. Weber regten vor einigen Jahren diesen Gegenstand in der Cäcilia an, und forderten Sachverständige auf, sich darüber in dieser Zeitschrift vernehmen zu lassen. Auf die gewünschten Aufschlüsse lange vergeblich wartend, versuchte ich im 68. Hefte der Cäcilia auf die vereinte Aufforderung, von den beiden nun schon Entschlafenen, zu antworten, da sie darin einen eigenthumlichen Anschlag auf dem Pianoforte leugneten. Ihre Wünsche scheinen auf ein akustisches Element, und seine Aufklärung im Pianoforte-Anschlag gerichtet zu sein, welches ich damals gänzlich übersehen habe. Ich hielt mich an die Anschlagslehre von S. Bach, die ich für eine eigenthümliche halte, und fasste die Aufforderung, soweit sie den Anschlag auf dem Pianoforte betrifft, damals im angeführten Hefte S. 233 bis 254 blos technisch auf.

Es ist vielleicht nicht an der Zeit, über schönen Anschlag und schönen Ton auf dem Pianoforte viel zu reden, da die neueste fast allgemein beliebte und viel besprochne Virtuosität auf diesem Instrumente grosse Massen liebt, alle Finger zugleich übervoll nimmt, sich wenig um den einzelnen schönen Tonanschlag kümmert und lieber mit jener Tonmasse beider Hände zugleich oder gebrochen einhauet.

Es thut mir leid, in diesem Sinn hier dem Zeitgeschmacke nicht mit Erörterungen über die Tonbehandlung auf dem Pianoforte dienen zu können. Ich spreche hier über Geist und Inhalt natürlicher Tonbewegung; ich will damit nicht jene zeitgemässe Tonbehandlung auf dem genannten Instrumente hier unmittelbar bekämpfen, sondern hoffe nur einem akustischen Elemente im Pianoforte-Anschlag näher zu kommen, über welches Chladny und Weber früher so angelegentlich Aufklärung wünschten. Gebildete und begabte Sachkenner fühlen sich dadurch

vielleicht berufen, uns über den angeregten Gegenstand die gewünschten Aufschlüsse zu geben.

Weber und Chladny sprechen in ihrem Aufsatze viel von der Seele des Tons überhaupt und besonders von der, die dem Pianoforteton durch den Spieler eingehaucht wird. Dieser Ton ist demselben Naturgesetze unterworfen, welches diese Blätter bisher besprochen haben, und darum müssen wir in ihm, einem Gliede oder Tonpunkte der natürlichen Tonbewegung, denselben Geist und Inhalt finden, den wir bisher in natürlicher Tonbewegung anerkannt haben.

Die Natur bringt die Seele in den Ton, die wir auf dem Pianoforte nur belaben können. Wer diese Belebung der Seele des Tons durch den Anschlag desselben veracht, der hat einen schönen Anschlag. Der ganze Toninhalt, die „mitklingenden Töne“ machen es uns begreiflich, dass der einzeln von uns angegebene Ton nicht getrennt und isolirt gedacht werden kann, dass er ein Bestandtheil in der Formel der Naturtöne, oder nach Hr. Töpfer, ein Glied der „natürlichen Tonleiter“ sei. Auch die Combinationstöne überzeugen uns davon; Herr Töpfer sagt in seinem kleinen Werke über die Scheibler'sche Stimmmethode: „Der durch das Zusammentreffen der Oktave mit dem Grundtone erzeugte Combinationston dient zur Verstärkung des Grundtons, weil seine Schwingungen dadurch kräftiger werden.“

Hier finden wir in dem Combinationstone eine Mitwirkung in der Tonentwickelung. Auch früher benutzte man zur vollkommnen Tonausprägung, wenigstens zur Verstärkung gewisser Töne auf dem sogenannten Klavichorde die Mitwirkung der Oktave. Die tiefen Basstöne dieses Instruments wurden eigenthümlich mit Saiten bezogen. Zu den beiden Saiten jedes Basstones wurde noch eine dritte von halber Länge gefügt, die, eine Oktav höher gestimmt, „Oktävchen“ genannt, und zur vollkommnen Entwickelung und Verstärkung des Bastons dienen sollte. Auch ist es für den Orgelton ein Gewinn, wenn wir Stimmen von

demselben Tonecharakter 16-, 8-, 4- und 2-füssig zusammenstellen.

Diese äussern Mittel zur Vervollkommnung des Klavichordbasses und des Orgeltons sind aus den „mitklingenden Tönen“ geschöpft; man ist durch diese auf ihre Anwendung gekommen; sie sind mehr oder weniger Nachahmungen der „mitklingenden Töne;“ ihre Verwendung beweiset die Erfahrung in der äussern Tonausbildung des Klavichordbasses und der Orgel. Wir dürfen sie auch noch heute dafür halten: nicht nur, weil wir in ihr vollkommen von dem Zusammenhang eines oder mehrerer Töne mit den „mitklingenden“ oder Combinationstönen überzeugt werden, weil wir in ihr die äussern Mittel kennen lernen, welche die frühere und heutige Tonausbildung anwandte — sondern hauptsächlich darum, weil sie uns auf die natürlichen Mittel führt, welche die natürliche Tonentwickelung anwendet. Mag man diese natürliche Tonentwickelung nun „Füllungsgeräusch, mitklingende oder Combinationstöne, oder Seele des Tons“ nennen, das lassen wir hier auf sich beruhen. Wir haben doch in ihnen ein akustisches Element, dessen Mitwirkung bei der schönen Tonausprägung wir nicht ableugnen können. Ob dieser Toninhalt nun in einem harmonischen oder melodischen Bunde steht, wie und auf welche Art er durch den Anschlag zur Mitwirkung in der schönen Tonausprägung kommt, das gehört nicht hierher. Wir erkennen ihn hier dennoch als ein Mittel zur natürlichen Tonentwickelung, wodurch uns zugleich die höhere Tonnatur näher gebracht wird.

Friedland, (Mecklenburg Strel.) im Mai 1843.

S.

Die Entstehung

der

österreichischen Volks-Hymne:

„Gott erhalte Franz den Kaiser!“ *)

Von

Anton Schmid,

Scriptor der k. k. Hofbibliothek in Wien

„Wen dem Kaiser gegenüber
Sprickt des Oesterreichers Mund,
Besser als sein: „Gott erhalte!“
Thut es keine Sprache kund!“ —
J. G. Seidl.

„Zu den Liedern, die, einmal angestimmt, sich für alle Zeiten unvergesslich machen, und nicht durch ein blosses todtes Zeichen, sondern durch die Tradition für immer erhalten werden, gehört unbestritten der österreichische Volksgesang: „Gott erhalte Franz den Kaiser!“ — Hat denn aber der herrliche Vater Haydn wirklich die kräftige, feierliche Hymne zu Ehren seines

*) Obschon diese kleine, einen vaterländischen Gegenstand besprechende Abhandlung, mit einigen, mehr die Form, als die Sache betreffenden Veränderungen bereits in Nro 126 der allgem. Wiener Musik-Zeitung vom Jahre 1842 abgedruckt war, so wünscht der Verfasser dennoch, dass dieselbe, da sie, als ein ergänzender Theil zur Biographie von Joseph Haydn, zugleich ein historisches Interesse hat, auch dessen Beiträgen zur Literatur und Geschichte der Tonkunst eingereihet werde.

geliebten Kaisers erfunden, oder wird sie ihm nur zugeschrieben, wie einem Händel das „*God save the king*?“ Nennen nicht die Italiener als den Tonsetzer dieser köstlichen Melodie, ihren Nicolo Zingarelli, und brachten sie nicht zur Bestätigung ihres Ausspruches Belege herbei? Sonderbar, dass es diesem Liede ebenfalls leicht so ergehen könnte, wie den meisten und berühmtesten Volksweisen, dass der Name des Komponisten desselben mit einem andern schon jetzt verwechselt wird! Ein solches Verfahren ist uns aber nichts weniger als gleichgültig: denn zu sehr lieben wir das alte „*Suum cuique*“ und insbesondere suchen wir unserm guten, ächt deutschen Joseph Haydn zu bewahren, was er so recht eigentlich für sein deutsches Volk gesungen hat.“

So beginnt Karl Ferdinand Becker seinen 13ten Wink für allerlei Leser *).

Mit welch grossem Vergnügen ich diesen kleinen Aufsatz gelesen, und wie innig ich die wahre Theilnahme, welche Herr Becker über das von unserem Vater Haydn gedichtete Volkslied ausspricht, mitempfunden habe, mag der Umstand beweisen, dass ich seinen Wink freundlich aufnehme, und als die günstige Veranlassung betrachte, das Folgende darüber zu berichten.

Die schöne, in Oesterreichs Landen allüberall hochgefeierte, und auch längst im Auslande beliebt gewordene Melodie ist wirklich von Joseph Haydn, obschon es auffällt, dass die Biographen desselben vergessen haben, von der Art ihrer Entstehung am rechten Orte etwas Ausführliches und Genügendes mitzutheilen. Sie berühren, wo von den letzten Lebens- und Leidenstagen des grossen Mannes die Rede ist, nur gleichsam obenhin, dass Haydn des Liedes Schöpfer sei. Allein seit jener Zeit haben Kunstsinn und Vaterlandsliebe diesem Gesange längst den herrlichsten Erfolg gesichert, indem er bei allen öffentlichen

*) Siehe die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung vom Jahre 1842. Nro 24.

das hochgeehrte Kaiserhaus betreffenden festlichen Gelegenheiten noch heutzutage, wenn auch mit dem höchstseligen Dahinscheiden unsers Kaisers Franz I., nach einem veränderten Texte, mit gleichem Enthusiasmus theils abgesungen, theils von den dabei erscheinenden Musikbanden auch instrumentalisch vorgetragen wird.

Der Artikel: „Zingarelli" in Dr. Gustav Schilling's Universal-Lexikon der Tonkunst lässt es auch noch unentschieden, ob die Musik zu unserer Volkshymne von Joseph Haydn sei, oder nicht. Die darauf bezügliche Stelle lautet so:

„Die Italiener schreiben Zingarelli auch die österreichische Volkshymne: „Gott erhalte den Kaiser" zu, welche ihm aber Wiener Blätter streitig machen, und Haydn's Recht auf dieses Tonstück vertreten. Es entspann sich darüber eine weitläufige Polemik (?) zwischen dem Mailänder *„Cosmorama teatrale"* und dem Wiener „Wanderer;" und jenes liess einmal folgendes Titelblatt abdrucken: „Gott erhalte Franz den Kaiser! *Dio salvi l'Imperatore Francesco! Inno patriotico degli Austriaci, trasportato in lingua italiana da Giuseppe de Carpani nobile Milanese, P. A. e posto in Musica dal Sigr. Nicolo Zingarelli." A Vienna, presso Artaria e Comp.* — und bemerkte dazu: „Nach diesem authentischen Aktenstücke, welches wir zu unserer Rechtfertigung in den Händen haben, fügen wir nur noch hinzu, dass diese Hymne für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung von zwei Flöten, zwei Violinen, zwei Hörnern, Viola und Bass componirt wurde." — Gerber gibt das Jahr 1798 als das Jahr der Entstehung der Hymne an. — Das Mailänder Cosmorama hätte besser gethan, wenn es wenigstens die Melodie jener Composition nach ihrem Titelblatte hätte abdrucken lassen, um zu beweisen, dass die Melodie von Zingarelli nach dieselbe ist, welche der Oesterreicher als seine liebste Nationalmelodie singt." —

Soweit der Schilling'sche Lexikon. — Da es sich hier nun um den Beweis handelt, welche und wessen

Melodie seit ihrem Entstehen in der gesammten österreichischen Monarchie noch bis auf den heutigen Tag abgesungen wird, ferner, wann und wie diese Melodie entstanden ist, so erlaube ich mir, den vorangeschickten Artikel durch folgende Bemerkungen und Angaben zu berichtigen, und damit unumstösslich darzuthun, dass das österreichische Nationallied im Jahre 1797 nur für unseren Haydn gedichtet, und, einem hohen Auftrage zufolge, auch nur von diesem zuerst in Musik gesetzt wurden sei.

Die in den Nummern 24 und 33 des Mailander *„Cosmorama teatrale“* (einer Beilage zum *„Cosmorama pittorico“*) vom Jahre 1837, und in der Nummer 182 der Wiener Zeitschrift: „Der Wanderer“ von demselben Jahre verhandelte Angelegenheit war nichts weniger, als eine weitläufige Polemik. Der Hergang war so beschaffen: Die Nummer 24 des italienischen Blattes lieferte nämlich eine biographische Skizze des kurz vorher verstorbenen Tonsetzers Nicolo Zingarelli, und führte unter den Werken dieses Künstlers auch die Composition des österreichischen Volksliedes auf. Die Nummer 128 des „Wanderers“ gibt eine deutsche Uebersetzung dieses Artikels, mit der beigefügten Anmerkung, dass das *„Cosmorama“* im Punkte des österreichischen Volksliedes im Irrthume sei. Darauf schrieb nun das italienische Blatt in der Nummer 33 eine kurze Entgegnung, in welcher der, bereits oben angeführte vollständige Titel der Zingarelli'schen Composition, als vermeintlicher authentischer Beweis, geliefert wurde.

Somit war die Sache abgethan; denn es hätte sich, nach geschehener Einsicht eines Exemplars des bei Artaria und Comp. in Wien erschienenen Werkes, hinlänglich herausgestellt, dass die Musik, welche Zingarelli ein Jahr später als Haydn, nicht im hohen Auftrage, sondern entweder aus eigenem Antriebe, oder um dem Ersuchen einiger Landsleute zu genügen, auf die von G. Carpani verfertigte italienische Uebersetzung des deutschen Volksliedes componirt hatte, eine von der Haydnschen in Werth und Wesen himmelweit verschiedene sei.

Um aber diesen Umstand ganzlich ausser allen Zweifel zu setzen, theile ich nebst der lieblichen Haydn'schen Melodie zum osterreichischen Volksliede, auch die Zingarelli'sche, welche das *„Cosmorama"* seinem Aufsatze beizudrucken vergass, an diesem Orte, unter der Nummer 6. als Beilage mit; und man wird, nach vorgenommener Vergleichung, sich leicht gestehen mussen, dass des Letzteren Musik eben nicht zu jenen Blättern gehöre, aus welchen der Kranz seines Ruhmes geflochten worden ist, da der Tonsetzer in derselben den Sinn der Dichtung sowohl, als auch den Volkston gänzlich vergriffen hat.

Haydn's Entwurf hat im Original alle vier Textstrophen, woraus das Gedicht besteht; bei Zingarelli's Gesange, welcher nach einem Ritornelle von acht Takten anfängt, habe ich die Instrumental-Begleitung aus dem Grunde hinweggelassen, weil es sich hier lediglich darum handelt, die Verschiedenheit zwischen beiden Singweisen dem Kenner vor die Augen zu legen.

Was die Veranlassung des herrlichen Haydn'schen Liedes betrifft, so glaube ich folgenden Muthmassungen, welche mehrere der vorzuglichsten in Wien lebenden, jener Zeit noch gedenkenden Tonsetzer mit mir theilen, Raum geben zu dürfen.

Haydn hatte in England den schönen britischen Nationalgesang: *„God save the king"* kennen gelernt, und das britische Reich um ein Lied beneidet, wodurch es seinem Herrscher in festlichen Zeiten offentlich seine Verehrung, Liebe und Anhänglichkeit zu zollen Gelegenheit fand.

Als der Vater der Tonkunst wieder nach seinem geliebten Wien zurückgekehrt war, theilte er dem ächten Freunde, Kenner, Unterstützer und Anreger so manches Guten und Grossen in Kunst und Wissenschaft, dem Freiherrn van Swieten, Präfecten der k. k. Hofbibliothek, der damals zugleich an der Spitze des vom hohen Adel unterhaltenen *Concert spirituel* stand, und Haydn's ganz besonderer Gönner war, sehr wahrscheinlich seine

Bemerkungen darüber, sammt dem Wunsche mit, Oesterreich möge doch auch einen ähnlichen Nationalgesang besitzen, wodurch es in den Stand gesetzt würde, seinem geliebten Landesvater eine gleiche Verehrung zu zollen. Auch konnte derselbe, in dem damaligen Kampfe mit dem überrheinischen Dränger, als ein adles Mittel dienen, die Herzen der Oesterreicher zu einem noch höheren Grade der Liebe für den Fursten und das Vaterland zu entflammen, und die Schaar der aufgerufenen, freiwilligen Kämpfer, welche durch ein allgemeines Aufgebot versammelt wurde, noch namhaft mehren und zum Streite begeistern.

Der Freiherr van Swieten mochte dieserwegen mit Sr. Excellenz dem damaligen k. k. niederösterreichischen Regierungspräsidenten Herrn Franz Grafen v. Saurau zu rechter Zeit seine Rücksprache genommen haben: und so trat denn ein Gesang in's Leben, welcher nicht weniger, als Haydn's grösere Kunstschöpfungen, die Krone der Unsterblichkeit errungen hat.

Factisch ist es, dass der genannte hochsinnige Herr Graf den günstigen Zeitpunkt zur Einführung einer Volkshymne benützte, und so die schöne Idee in das Leben rief, welche noch lange nach uns Kenner und Laien entzücken wird. Er ertheilte demnach dem Dichter Lorenz Leopold Haschka den Auftrag, die Dichtung zu entwerfen, und ersuchte unseren Haydn, dieselbe in Musik zu setzen *).

---

*) Zur Vervollständigung dieses Aufsatzes möge eine Notiz über den Dichter und den Text des hier besprochenen Volkshedes auch hier einen Platz finden.

Lorenz Leopold Haschka, geb. zu Wien, den 1. Sept. 1749, starb daselbst am 3. August 1827 als pensionirter Professor der Aesthetik am Theresianum und Custos der Universitäts-Bibliothek. In den Göttinger Musenalmanachen von 1784 bis 1788 finden sich viele von seinen Gedichten vor; — vrgl. auch Dr. Prutz „Göttinger Dichterbund."

Ein Aufsatz in den „Blättern für literarische Unterhaltung" (Leipzig bei Brockhaus) Nro 346 vom 12. Dezember 1842,

Im Jänner des Jahres 1797 war die Doppelaufgabe gelöst, und der öffentliche Absang des Liedes für das Geburtsfest der Majestät angeordnet. Am 28. Jänner

---

stellt den Dichter Haschka in einem eben nicht vortheilhaften Lichte dar, denn es wird von ihm gesagt: »Fürstenhass« soll er ganz »ungemessen und fanatisch« gepredigt haben. Sonderbarer Contrast! Haschka der Fürstenhasser (!) und Haschka der Dichter der innigen Volkshymne zur Verehrung des geliebten Fürsten. — Eine eigene Sammlung der Dichtungen Haschka's ist, so viel uns bekannt, nicht erschienen. Wäre dies der Fall, so liesse sich jener Aufsatz in den B. f. l. U. näher prüfen.

In L. Erk's Volksliedersammlung: »die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen,« Bd. 1. Heft 4. S. 48 (Crefeld 1838 — 41) findet sich nachstehende, von dem in diesem Aufsatze enthaltenen Originaltexte sehr abweichende Lesart, die durch ganz Norddeutschland verbreitet, auch die einzige hier gangbare ist.

1.

Gott erhalte Franz den Kaiser,
Unsern guten Kaiser Franz!
Hoch als Herrscher, hoch als Weiser
Steht er in des Ruhmes Glanz!
Liebe windet Lorbeerreiser
Ihm zum ewig grünen Kranz!
Gott erhalte Franz den Kaiser,
Unsern guten Kaiser Franz.

2.

Ueber blühende Gefilde
Reicht sein Scepter weit und breit.
Säulen seines Throns sind Milde,
Biedersinn und Redlichkeit,
Und von seinem Wappenschilde
Strahlet die Gerechtigkeit.
Gott erhalte etc.

3.

Sich mit Tugenden zu schmücken,
Achtet er der Sorgen werth.

erhielt die Composition von des Herrn Grafen von Saurau eigenar Hand das Imprimatur, und Haydn musste sie so schnell, wie möglich, dem Drucke übergeben, damit noch vor dem Herannahen jenes Gaburtafestes eine hinlängliche Anzahl von Abdrücken in alle Provinzen des Reiches versendet werden konnte.

Die ganze Angelegenheit wurde indess so geheim gehalten, dass der Kaiser davon nicht das Mindesta erfuhr, und im Schauspielhause von dem Gesange auf das angenehmste überrascht wurde.

In der Nummer 15 der Wiener Zeitung vom Jahre 1797 liest man nun folgende Stelle:

„Bei dem, am 12. d. M. (Februar) eingefallenen Geburtafeste unsera glorreich herrschenden Kaisers haben allhier sowohl, als in sämmtlichen k. k. Erbstaaten, die getrenen Unterthanen, gleichsam wetteifernd, neue Beweise ihrer Liebe, Ehrfurcht und Verehrung gegen den gütigen Monarchen und das durchlauchtigste Erzhaus, an den Tag gelegt. Nach den varschiedentlich eingesandeten Berichten war dieaar Tag allenthalben in dem gesammten Umfange der k. k. Erbstaaten ain Tag der Feier, des Jubels und Entzückens, voll heisser Segenswünsche für den theuern

---

Nicht um Völker zu erdrücken,
Flammt in seiner Hand das Schwert.
Sie zu segnen, zu beglücken,
Ist der Preis, den er begehrt.
Gott erhalte etc.

4.

Er zerbrach der Knechtschaft Bande,
Hob zur Freiheit uns empor!
Früh erieb' er deutscher Lande,
Deutscher Völker höchsten Flor,
Und vernehme noch am Rande
Spater Gruft der Enkel Chor.
Gott erhalte etc

Die Red.

Landesvater. Diese Empfindungen äusserten sich insbesondere, als hier in allen Schauspielhäusern das von Hrn. Haschka verfasste, und von dem berühmtesten Tonsetzer unserer Zeit, Herrn Haydn, in Musik gesetzte Nationallied: „Gott erhalte den Kaiser!“ von dem Orchester angestimmt wurde, und den regen Gefühlen aller Herzen gleichsam die Bahn öffnete. Sie brachen in lauten Jubel aus, als Se. Majestät selbst in der Loge erschienen, und Ihre Rührung auf das huldvollste zu erkennen gaben.“ — „Gleich festlich war dieser Tag in allen Städten der Monarchie.“ — „Eben dieses Lied, in welsche Verse gebracht, wurde zu Triest in dem prächtig beleuchteten Schauspielhause, und in Gegenwart Sr. k. Hoheit des Erzherzogs Ferdinand und seiner Durchlauchtigsten Gemahlin abgesungen.“ —

Haydn empfing für seine Bemühung nicht nur ein ansehnliches Geschenk, sondern auch das Bildniss seines Kaisers zur Belohnung, wofür er in folgenden einfachen Zeilen dem Herrn Grafen von Saurau seinen Dank abstattete:

„Excellenz!“

„Eine solche Ueberraschung und so viel Gnade, besonders über das Bild meines guten Monarchen, habe ich in Betracht meines kleinen Talents noch nie erlebt. Ich denke Euer Excellenz von Herzen und bin erbietig, in allen Fällen Euer Excellenz zu dienen. Bis 11 Uhr werde ich den Abdruck überbringen.“

„Euer Excellenz“

„unterthänigster, gehorsamster Diener

Joseph Haydn.

Nebst dem obigen Zeitungsartikel, und dem so eben angeführten autographen Schreiben bewahrt die k. k. Hofbibliothek in Wien noch folgende Hauptweise für Haydn's

Autorschaft des österreichischen Volksliedes, und zwar sämmtlich in des Tonsetzers eigener Handschrift, als:

1) Den ersten, nur an zwei Stellen von Nro 2 abweichenden Entwurf der Melodie. Auf einer der untersten Zeilen findet man jedoch die Verbesserung des Mittelsatzes flüchtig skizzirt. Der Melodie sind alle vier Textstrophen unterlegt.

2) Dasselbe Volkslied für Gesang mit Clavierbegleitung und unterlegter erster Strophe.

3) Dasselbe, in reinerer Abschrift, mit dem bereits erwähnten, auf der Kehrseite befindlichen, vom Herrn Grafen von Saurau unterfertigten Imprimatur vom 28. Jänner 1797. Auf diesem Blatte ist Haydn's Name der Musik unterschrieben.

4) Dasselbe Lied, für das ganze Orchester in Partitur gesetzt, ebenfalls mit der Jahreszahl 1797 und des Tonsetzers Namen versehen; und

5) Die vier bekannten, wunderherrlichen, für das Streichquartett gesetzten Veränderungen über dieses Volkslied, ebenfalls in Partitur.

Noch darf als Hauptbeweis der Haydn'schen Melodie dasjenige nicht vergessen werden, was Iffland in seinem Theateralmanache sorgfältig aufbewahrt, und Hr. Becker in seinen Aufsatz aufgenommen hat. „Dieser berühmte Mann besuchte nämlich, in Begleitung des Theaterdirektors Schmid, am 7. September 1808 den vom Alter schwer niedergebeugten Tonsetzer, und ausführlich gibt Iffland in dem genannten Almanach Seite 181—207 eine Beschreibung dieses glücklichen Zusammenseins. — Als Iffland und Schmid endlich Miene machten, den Besuch zu enden, rief Haydn: „Ich sollte Ihnen doch etwas vorspielen! Wollen Sie etwas von mir hören?“ — War es zwar der lebhafteste Wunsch der Besuchenden, so wagten sie ihn doch nicht auszusprechen. Haydn sah sich nach dem Instrumente um, stand auf und reichte dem Bedienten den Arm. „Ich kann freilich wenig mehr. Sie sollen eine Composition hören, die ich gesetzt habe, als

eben die französische Armee auf Wien vordrang. Das Lied heisst: Gott erhalte Franz den Kaiser!“ Er spielte hierauf die Melodie ganz durch, und zwar mit unerklärbarem Ausdruck und inniger Haltung. Nach Endigung des Liedes blieb er noch einige Augenblicke vor dem Instrumente, legte beide Hände darauf, und sagte mit dem Tone eines ehrwürdigen Patriarchen: „Ich spiele dieses Lied an jedem Morgen, und oft habe ich Trost und Erhebung daraus genommen in den Tagen der Unruhe. — Ich kann auch nicht anders, ich muss es alle Tage einmal spielen. — Mir ist herzlich wohl, wenn ich es spiele, und noch eine Weile nachher.“ Und dieses Lied, was dem grossen Meister höher stand, als alle seine Werke, (schliesst Hr. Becker seinen kleinen, theilnehmenden Aufsatz) sollte nicht von ihm sein! Er, der Gedankenreiche, sollte fremdes Gut sein Eigenthum nennen? — Joseph Haydn bleibt für immer der Schöpfer des trefflichen Liedes, und ihm danke es nicht allein Oesterreich, sondern ganz Deutschland. Er ist ein eigentlicher, wahrhafter National- und Volksgesang, wie wir keinen zweiten unser Eigenthum nennen. —

Allen diesen Beweisen zufolge ist es mehr als gewiss, dass weder Zingarelli, noch irgend ein anderer Tonmeister, sondern nur unser grosser Haydn der Schöpfer der allgemein beliebt und berühmt gewordenen, seit ihrem Entstehen, bis auf den heutigen Tag in allen k. k. Staaten, nach deutschem und italienischen Texte, abgesungenen Volkshymne sei, und dass endlich auch kein anderer, als er selbst, seine Melodie, und zwar in derselben Zeit, für ein vollstimmiges Orchester gesetzt hat.

Mit eben derselben Bestimmtheit vermag ich zu sagen, dass der besprochene Nationalgesang zuerst bei Arteria und Comp. in Wien, später jedoch auch zu Augsburg im Druck erschien. Ein Jahr darauf wurde Zingarelli's Musik, und zwar nur in Auflagstimmen, ebenfalls bei Arteria gestochen.

Der erste Wiener Druck der Haydn'schen Melodie

besteht aus zwei Blättern in kleinem Querquart. Auf der Titelseite liest man oben: „Gott erhalte den Kaiser!“ Gegen die Mitte links: „Verfasset | von | Lorenz Leopold Haschka.“ — Rechts: „In Musik gesetzet | von | Joseph Haydn.“ Unten in der Mitte: „Zum ersten Mahle | abgesungen | den 12. Februar 1797.“ — Auf der zweiten Seite findet man die Melodie mit ihrer Begleitung, mit der unterlegten ersten Strophe, wie sie auf den anthographen Denkmalern in der Beilage Nro 2 und 3 zu sehen ist. Das zweite Blatt enthält den ganzen Text.

Von diesem Volksliede sind übrigens, seit dessen Entstehen bis auf den heutigen Tag, unzählige Ausgaben und in verschiedenen Zungen gedruckt, gestochen und lithographirt erschienen.

Die neue, gegenwärtig in Oesterreich abgesungene, der Haydn'schen Melodie unterlegte, und den jetzt regierenden Kaiser Ferdinand feiernde Dichtung ist von dem rühmlichst bekannten Dichter, Freiherrn von Zedlitz abgefasst, und dürfte auch hier nicht an unrechter Stelle sein. Sie lautet:

„Segen Oestreichs hohem Sohne,
Unserm Kaiser Ferdinand!
Gott, von deinem Wolkenthrone,
Blick' erhörend auf dies Land!
Lass Ihn, auf des Lebens Höhen
Hingestellt von Deiner Hand,
Glücklich und beglückend stehen,
Schütze unsern Ferdinand!

Alle deine Gaben spende
Gnädig Ihm, und Seinem Hause;
Alle deine Engel sende,
Herr, auf Seinen Wegen aus!
Gib, dass Recht, und Licht, und Wahrheit,
Wie sie Ihm im Herzen glühn,
Lang in reiner, ew'ger Klarheit,
Noch zu unsrem Heile blühn!

Palmen lass Sein Haupt umkränzen,
Scheuche Krieg und Zwietracht fort;
Loss Ihn hoch und herrlich glänzen,
Als des Friedens Schirm und Hort!
Lass Ihn, wenn Gewitter grauen,
Wie ein Sternbild hingestellt,
Tröstend Licht hernieder thauen
In die sturmbewegte Welt!

Holde Ruh' und Eintracht walte,
Wo er sanft das Scepter schwingt;
Seines Volkes Liebe halte
Freudig Seinen Thron umringt;
Unaufhörlich fest geschlungen
Bleibe ewig dieses Band:
Rufet „Heil" mit tausend Zungen,
„Heil dem milden Ferdinand!" —

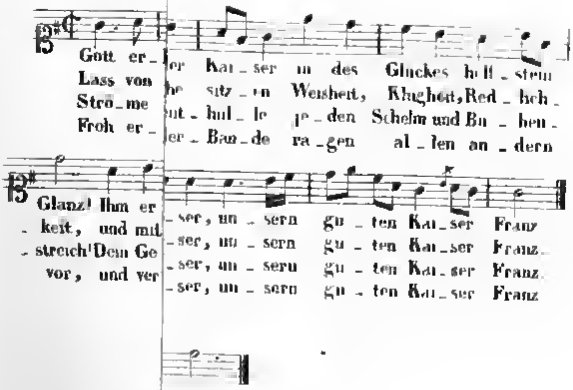
Schliesslich dient dem übelunterrichteten Correspondenten eines Wiener Blattes noch zur Nachricht, dass der Original-Entwurf des besprochenen Volksliedes nicht erst im Sommer des Jahres 1842 in der k. k. Hofbibliothek entdeckt worden sei, sondern dass diese hohe Anstalt ihn, sammt allen andern aufgeführten Autographen, durch die Munificenz Sr. Excellenz des Herrn Moriz Grafen von Dietrichstein, ihres jetzigen hochgesinnten Herrn Präfecten, welcher dieselben von dem hohen Veranlasser des Volksliedes selbst empfangen hat, bereits seit vierzehn Jahren besitzt, mithin eben so lange kennt, und als heilige Reliquien zu schätzen und zu bewahren weiss *).

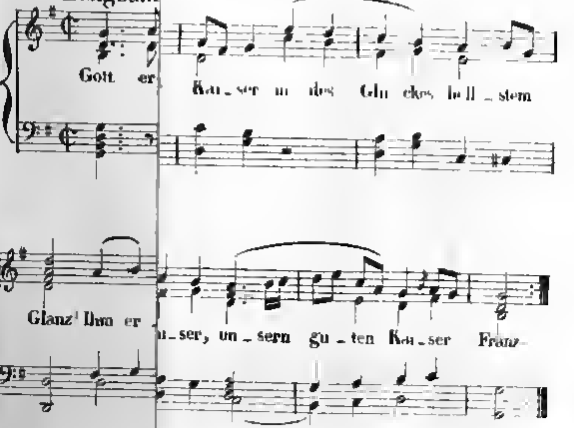
Wien, im Mai 1843.

Anton Schmid,
Scriptor der k. k. Hofbibliothek in Wien.

---

*) Wunderbar, auffallend und als ein köstliches Curiosum zur Sammlung von Uebersetzungsschnitzern muss es erscheinen, dass die Pariser „*Revue et Gazette Musicale*" in Nro 49 vom 4. Dezember 1842 ihren Lesern die überraschende musikalische Neuigkeit mittheilt, die Wiener allgemeine Musik-


Gott er_ er Kai_ser in des Glückes hell_stem
Lass von he sitz_en Weisheit, Klugheit, Red_lich_
Strö_me nut_hul_le je_den Schein und Bu_hen_
Froh er_ der_Bau_de ra_gen al_len an_dern
Glanz! Ihm er _ser, un_sern gu_ten Kai_ser Franz
_keit, und mit _ser, un_sern gu_ten Kai_ser Franz
_streich! Dem Ge _ser, un_sern gu_ten Kai_ser Franz
vor, und ver _ser, un_sern gu_ten Kai_ser Franz


Langsam
Gott er Kai_ser in des Glückes hell_stem
Glanz! Ihm er _ser, un_sern gu_ten Kai_ser Franz

Haydn

Zeitung habe die Autorschaft Zingarelli's sieghaft und unwiderleglich erwiesen. Diese Stelle lautet: *„Il paroit décidement que l'hymne populaire du peuple autrichien:* Que Dieu conserve l'Empereur *n'est pas de Haydn, mais de Zingarelli. La Gazette musicale de Vienne donne les mélodies des deux compositeurs et nous les reproduirons dans notre prochain* numero 1). — Aus solchen Artikeln ersieht man zwar leicht, aber mit innigem Bedauern, wie wenig man sich auf ein Blatt verlassen kann, welches ein Organ der Kunst sein will, und dennoch, während man den Irrthum kräftig auszurotten strebt, sogleich wieder, sei es aus Absicht oder Ignoranz, den neuen Keim dazu in einen Boden legt, welchem nur die Wahrheit entkeimen soll.

(Hierzu eier musikalische Beilagen.)

Ueber einige theils noch ungedruckte, theils durch den Druck bereits veröffentlichte musikalische Manuscripte von *Johann Sebastian Bach*, welche sich in der Königl. Bibliothek zu Berlin befinden. (Mit Musik-Beilagen.)

Von S. W. Dehn in Berlin.

Ein Theil der hier folgenden Aufsätze ist veranlasst durch Anfragen, welche seither von verschiedenen Seiten an mich in Bezug auf die in der hiesigen Königl. Bibliothek vorhandenen J. S. Bach'schen Manuscripte ergangen sind; mit Beantwortung dieser Anfragen mache ich hier den Anfang. Die andern Aufsätze, welche später folgen werden, sind für Freunde und Verehrer, und unter diesen besonders für Sammler seiner Werke bestimmt, um auf manches derselben aufmerksam zu machen, was bis jetzt nur noch als Manuscript existirt und sich daher noch keiner so allgemeinen Verbreitung als die gedruckten Werke zu erfreuen hat.

Vorläufig werde ich mich, in Uebereinstimmung mit der Ueberschrift dieser Aufsätze, auf Compositionen von J. S. Bach beschränken; in der Folge sollen jedoch auch andre Anfragen in Bezug auf besonders wichtige oder seltene Werke der überaus reichen musikalischen Sammlung, die nunmehr in einem eigens dafür eingerichteten Locale im Königl. Bibliothekgebäude übersichtlich aufgestellt und geordnet ist, so weit es thunlich, — und wenn sie von allgemeinem Interesse sind — in diesen Blättern, unter Umständen aber privatim beantwortet werden.

Zur Beantwortung der Frage: „Besitzt die Königl. Bibliothek in Berlin viele Manuscripte von Joh. Seb. Bach,

und sind unter diesen noch ungedruckte Choräle und Choralbearbeitungen?“ theile ich Folgendes mit.

Die Anzahl der Joh. Seb. Bach's Compositionen enthaltenden Manuscripte beläuft sich bis jetzt (die in Auflagestimmen vorhandenen, unter welchen einige Autographs sind, nicht mitgezählt) auf ungefähr 170 Nummern. Diese sind bei der Aufstellung in zwei Classen getheilt, deren eine nur die Originalmanuscripte von J. S. Bach, die andre handschriftliche Copien seiner Werke enthält. Ein ausführliches thematisches Verzeichniss wäre vielleicht für Manchen interessant und wünschenswerth; da aber bereits daran gearbeitet wird, ein solches Verzeichniss sämmtlicher in verschiedenen Instituten Berlins aufbewahrten Manuscripte, als eine wesentliche literarische Zugabe zu J. S. Bach's versebiedenen Biographien zusammenzustellen, so verweise ich einstweilen noch auf diesen später erscheinenden vollständigen Catalog.

Unter den Originalmanuscripten finden sich zwei, welche noch meistens ungedruckte Choralbearbeitungen für die Orgel enthalten. Das erste derselben führt folgenden eigenhändig von J. S. Bach geschriebenen Titel:

„Orgelbüchlein, worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Artb einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedalstudio zu habilitiren, indem in solchen darinns befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird.

Dem höchsten Gott allein zu Ehren,
Dem Nechsten, draus sich zu belehren.

Autore
Joanne Sebast. Bach,
p. t. Capellae Magistro
S. P. R. Anhaltini Cotheniensis.“

Die in diesem Quartbändchen enthaltenen Choräle folgen hier in alphabetischer Ordnung:

1) Ach wie flüchtig, ach wie nichtig.
2) Alle Menschen müssen sterben.
3) Christe du Lamm Gottes.
4) Christ ist erstanden. (Vers 1. 2. 3.)
5) Christ lag in Todesbanden.
6) Christum wir sollen loben.
7) Christus der uns seelig macht.
8) Da Jesus an dem Kreuze stund.
9) Das alte Jahr vergangen ist.
10) Der Tag der ist so freudenreich.
11) Dies sind die heil'gen zehn Gebothe.
12) Durch Adam's Fall ist ganz verderbt.
13) Erstanden ist der heil'ge Geist.
14) Erschienen ist der herrliche Tag.
15) Es ist das Heil uns kommen her.
16) Gelobet seyst du Jesu Christ.
17) Gott durch deine Güte, oder: Gottes Sohn ist kommen.
18) Helft mir Gottes Güte preisen.
19) Herr Christ der ein'ge Gottes Sohn, oder: Herr Gott sey nun gepreiset.
20) Herr Gott nun schleuss den Himmel auf.
21) Herr Jesu Christ dich zu uns wend.
22) Heut triumphiret Gottes Sohn.
23) Hilf Gott dass mir's gelinge.
24) Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ.
25) Jesu meine Freude.
26) Jesus Christus unser Heyland.
27) In dich hab ich gehoffet Herr.
28) Io dir ist Freude.
29) Io dulci jubilo.
30) Komm Gott Schöpfer heil'ger Geist.
31) *a.* Liebster Jesu wir sind hier.
b. Liebster Jesu wir sind hier. (*distinctus*)
32) Lob sey dem allmächt'gen Gott.
33) Lobt Gott ihr Christen allzugleich.
34) Mit Fried und Freud fahr ich dahin.
35) Nun kom der Heyden Heyland.
36) O Lamm Gottes unschuldig.
37) O Mensch bewein dein Sünde gross.
38) O Traurigkeit, o Herzeleid. (Fragment von zwei Tafeln.)

39) Puer natus in Bethlehem.
40) Vater unser im Himmelreich.
41) Vom Himmel hoch da komm ich her.
42) Vom Himmel kam der Engel Schaar.
43) Wenn wir in höchsten Nöthen seyn.
44) Wer nur den lieben Gott lässt walten.
45) Wir Christenleut.
46) Wir danken dir Herr Jesu Christ.

Vergleicht man die Bearbeitung der hier verzeichneten Choralmelodien mit dem Inhalte folgender gedruckter Werke, welche Choräle für die Orgel enthalten:

1) „Dritter Theil der Clavier-Uebung, bestehend in verschiedenen Vorspielen über den Catechismus und andere Gesänge vur die Orgel: denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths-Ergezung verfertiget von Joh. Seb. Bach etc. etc. In Verlegung des Autheurs."
2) „J. S. Bach's Choral-Vorspiele für die Orgel mit einem und zwei Klavieren und Pedal." Heft 1, 2, 3 und 4. Leipzig bei Breitkopf und Härtel.
3) Die im *Bureau de Musique* von Peters in Leipzig edirten *„Exercices pour le Pianoforte par J. Seb. Bach,"* welche einen Theil der Bach'schen Kompositionen der eben unter 1) angeführten Klavier-Uebung enthalten,

so ergibt sich, dass von den obigen 46 Nummern nur Nro 9 und Nro 31 *a.* und *b.* in den bei Breitkopf und Härtel erschienenen „Choralvorspielen" gedruckt sind, alle andern aber wahrscheinlich nie dem Druck übergeben wurden und daher, falls sie weiter verbreitet sind, nur handschriftlich existiren. Die Bearbeitung des Chorals „Das alte Jahr vergangen ist" (oben Nro 9) steht Heft 4, pag. 24 der Härtelschen Ausgabe; der oben unter Nro 31 *a.* und *b.* aufgeführte Choral: „Liebster Jesu, wir sind hier" steht ebendaselbst im zweiten Heft pag. 10 und 11 (3 und 4), die letzte Bearbeitung hat im Original in der Ueberschrift den Zusatz: *„distinctius."*

Aus der Art und Weise, wie Bach dias „Orgelbüchlein" zusammen geschrieben hat, geht deutlich hervor, dass zu den darin enthaltenen Chorälen noch eine bedeutende Anzahl anderer hinzukommen sollte. Es findet sich nämlich oben auf jeder Blattseite die Anfangszeile des Textes eines Chorals als Ueberschrift; für die musikalische Bearbeitung ist jedoch das rastrirte Papier leer gelassen und es wechseln leere und beschriebene Blätter. Vermuthlich sind die vorhandenen Bearbeitungen, nachdem bereits der Inhalt des ganzen Buches bestimmt und durch die Ueberschriften angedeutet war, nach und nach entstanden, jenachdem eine besondere Veranlassung den Meister dazu aufforderte. Es ist auch keine für den „anfahenden Organisten" berechnete progressive Schwierigkeit in der ganzen Folge der Choräle wahrzunehmen, woraus sich wohl folgern lässt, dass Bach dias Büchlein, so wie es vorliegt, nicht zur Herausgabe bestimmt hat, wenn es auch seine Absicht gewesen sein mag, seinen Schülern einen praktischen Lehrcursus in die Hände zu geben.

Den Lesern dieser Zeitschrift werden einige genau nach dem Original hier in der Beilage abgedruckte Choräle hoffentlich willkommen sein.

Das Original in der musikalischen Sammlung der Königl. Bibliothek führt die Bezeichnung: B. 26.

Das zweite oben angeführte Originalmanuscript (mit dem Bibliothekszeichen: B. 4.) enthält ausser den sechs Orgeltrios für zwei Manuale mit obligatem Pedal, *(Es dur, C moll, D moll, E moll, C dur* und *G dur)* welche Forkel S. 60 seiner Schrift: „Ueber J. S. Bach's Leben etc." ein Hauptwerk des Komponisten aus der Zeit des reifsten Alters nennt, noch viele ungedruckte Choralvorspiele für zwei Manuale und Pedal.

Da die Verlagshandlung dieser Zeitschrift zu jedem Hefte derselben eine musikalische Beilage bringen will, das gegenwärtige Heft aber ausser den Bach'schen Chorälen auch schon andere mit sich führt, so wird die Fortsetzung dieser Mittheilungen über J. S. Bachs Manu-

scripte später folgen, um mit ihr wieder eine Beilage aus den eben erwähnten ungedruckten Choralvorspielen und einige Bemerkungen mit Notenbeispielen aus dem Originalmanuscript „die Kunst der Fuge“ mitzutheilen, welches viele Varianten von der bekannten Marpurg'schen Ausgabe enthält, und bereits Gegenstand der Nachfrage gewesen ist.

(Hierzu eine musikalische Beilage.)

Ueber die erste Einführung des Namens Oper für Musikdrama.

von

G. W. Fink.

Bekanntlich gehört dieser Gegenstand zu den noch lange nicht genau genug erörterten; ja man darf sagen, dass ihm erst in der neuesten Zeit die gebührende Aufmerksamkeit geworden ist. Scheint es auch vielleicht Manchem, als ob der Name nichts zur Sache thue, so mag dies wohl für solche, die den Dingen bis auf ihren innersten Grund zu sehen im Stande sind und die Wesenheit derselben kennen, auch in den verschiedenen Zeitfolgen bestimmt unterscheiden, seine Richtigkeit haben, dagegen durchaus nicht für die Mehrzahl, welche sich unter jeder Benennung nur eben das denkt, was sie vor der Hand gilt und ungefähr ist, nicht aber, was sie früher einmal gewesen ist, als ihr noch ein anderer Name zukam. Trägt man also einen später entstandenen, oder für einen bestimmten Gegenstand unter veränderter Bedeutung angewendeten Namen auf eine frühere Zeit über, wo ihm dieser noch nicht zukam, so wird in der Regel zugleich dadurch dem Dinge selbst mehr oder weniger beigemessen, als es wirklich war. Nennt man z. B. die Bischöfe Roms vor dem Beginne des siebenten Jahrhunderts Päbste, so trägt man in die römische Bischofs- und Patriarchen-Würde aus späteren Zeiten Etwas hinein, was, erwiesen, nicht in ihr lag. Lässt sich nun auch der Geschichtskenner dadurch nicht täuschen, so wird doch die Benennung, die ihre besondre Bedeutung erst in einer späteren Zeit erhielt, allen nicht genau mit der Geschichte Vertrauten

nothwendig mit dem Worte einen falschen Begriff für frühere Zeiten beibringen. Dass dadurch allerlei gar nicht erfolglose Verwirrungen entstehen, ist klar. So verhält es sich auch mit dem Worte Oper, das von den Allermeisten den musikalischen Theatervorstellungen auch in solchen Zeiten gegeben worden ist, wo es noch in diesem Bezuge gar nicht vorhanden war. Von den vielen Irrungen und Fehlschlüssen, die daraus zu starker Verwirrung der Geschichte hervorgegangen sind, wollen wir hier nicht reden, so viel Unterhaltendes auch davon beigebracht werden könnte. Vieles, was hierher gehört, habe ich früher bereits besprochen, was ich nicht wiederholen will. Also zur Sache.

Es fragt sich: Wo, wann und von wem wurde die Benennung Oper für die älteren „nämlich musikalischen Drama" etc. zuerst gebraucht? Dass diese Fragen nicht eben leicht zu beantworten sind, gibt Jeder zu, der die Sache nur einigermassen kennt. Alles, was noch nicht sonderlich bedacht und bearbeitet worden ist, hat seine Schwierigkeiten, die auch natürlich nicht auf einmal und meist nicht von Einem allein völlig und von allen Seiten her gehoben werden können. Lange schon hatte ich in der allgemeinen musikalischen Zeitung bei verschiedenen Gelegenheiten, und so viel ich weiss, zuerst auf diese Fragen aufmerksam gemacht, die ich dann noch näher in meinem Buche: Wesen und Geschichte der Oper (Leipzig 1838) behandelte. Indem ich auf das Frühere verweise, ohne mich bei irgend einem Punkte zu verweilen, erinnere ich nur an den von mir, wenn auch nur hypothetisch, doch nicht grundlos aufgestellten Satz: Die Benennung Oper für musikalisches Drama ist ihr vom Volke gegeben worden, oder sie entstand im geselligen Verkehr und ging aus dem Volksmunde, nachdem sie immer herrschender geworden war, auch zu den Schriftstellern über. Ferner schloss ich aus dem Worte und aus der ungemeinen Vorliebe für diese musikalischen Theatervergnügen, dass diese Gewohnheit, den allgemeinen Ausdruck „das Werk"

vorzugsweise darauf zu beziehen, in Italien aufgekommen sei und sich von dort aus, wie die Sache selbst, nach und nach weiter verbreitet habe. — Lange blieb der Ausdruck Oper für Musiktheaterwerke nur volksthümlich, und sowohl die scenischen Dichter als die Componisten wollten lange nichts davon wissen; sie blieben bei ihrem *Tragedia per musica* u. s. w. — Ich freue mich, über mehrere dieser Sätze, auf deren Richtigkeit ich zu bestehen alle Ursache habe, genaue Auskunft geben zu können, so dass sie sich geschichtlich vollkommen erhärten. Und sicher werden sich bei fortgesetzter Aufmerksamkeit darauf noch mehr Zeugnisse dafür finden, um so sicherer und eher, je mehr Männer bei Lesung alter Werke, auch auf jene Sätze Rücksicht nehmen wollen. Unser um die Geschichte der Tonkunst so mannigfach verdienter R. G. Kiesewetter hat es bereits gethan, und uns erst neuerlich zu meiner Freude und der Sache zum Gewinne in seiner Schrift: **Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Styles und den Anfängen der Oper** (Leipzig 1841) S. 54 darüber folgende Notiz mitgetheilt:

„Wirklich möchte es nicht leicht sein, zu erweisen, wann und wo die Benennung „Oper" aufgekommen; sie findet sich unter den Schriftstellern vielleicht zuerst bei P. Menestrier in dessen *„Des représentations en musique, anciennes et modernes, Paris 1681,"* obwohl es glaublich, dass solche in der Umgangssprache schon früher üblich gewesen u. s. w. — Das spräche dann zu meinem Vergnügen für meine früheren Behauptungen, welche, als Schlussfolgen hingestellt, allerdings erst durch geschichtliche Zeugnisse zu beglaubigen sind. Das Neue, was der geehrte Mann beibringt, ist die Anziehung der genannten Autorität des P. Menestrier, welcher sich des Ausdrucks „Oper" bedient. Damit wäre immer schon etwas für die Sache gewonnen. Wir hätten nun eine bestimmte Zeit, von der wir sagen könnten, das Wort „Oper" für Musik-

drama wurde bereits auch von Schriftstellern als Kunstausdruck gebraucht. Immer noch geschah es jedoch in der Büchersprache nur selten; vielmehr blieben Dichter und Componisten noch lange genug bei ihren älteren Ausdrücken, was Herr Hofrath Kiesewetter gleichfalls a. a. O. bemerkt.

Grade aus diesem sichern, von Keinem widersprochnen Zeugniss der Geschichte, dass die Schriftsteller noch lange Zeit hindurch, den Ausdruck „Oper," der doch, erwiesen und von ihnen selbst gebraucht, schon vorhanden war, nicht wollten, weil er ihnen zu allgemein und somit nicht bezeichnend genug war, ergibt sich klar, dass die Benennung „Oper" vom Volke und nicht von den Künstlern ausging, da sich die Letztern nur nach und nach der Umgangssprache des gewöhnlichen Lebens anschlossen und bequemten. Und so wärs denn auch schon dies nicht mehr ein bloßer Wahrscheinlichkeitsbeweis meiner Behauptung sondern ein sicherer. Die Sache wird sich aber noch bestimmter herausstellen durch ein Geschichtszeugniss, das in dieser Beziehung als neu und bisher angebraucht gelten muss. Ich kann nämlich nicht nur bestimmt nachweisen, dass P. Menestrier unter den Schriftstellern nicht der Erste ist, welcher sich der Benennung „Oper" bediente, was auch Herr Hofrath Kiesewetter nur mit einem „vielleicht" bezeichnete, sondern ich habe zugleich einen musikalisch-dramatischen Buchverfasser zu nennen, der sein Werk früher, als Menestrier des Namens „Oper" erwähnt, selbst so nannte. — Der Mann ist der bekannte und für die Geschichte der Oper in Frankreich höchst wichtige Titularabt Perrin der Erste, welcher sich durch Dichtungen selbst erfundener Art in französischer Sprache bekannt machte und überhaupt für diese Art Unterhaltung überaus eifrig war.

Ob er es aus Kunstsinn oder aus Gewinnsucht war, ist hier Eins; es gehört nicht zur Sache. Ganz anders dagegen ist es mit dem Umstande, dass Perrin grade der Erste unter den Franzosen war, der für Aufführungen

solcher Musikdramen sich ein Privilegium auszuwirken gewusst hatte, dergleichen Gesangstheaterspiele, die bisher auch in Frankreich nur als Kunstvergnügungen und höchstens als Unterhaltungen der Reichsten und Angesehensten gegolten hatten, also auch nun unter das Volk zu bringen, beabsichtigen musste. Auch hierin war er bekanntlich in Frankreich der Erste, und das erste Theaterstück mit Musik, das er als Unternehmer und als Dichter vor dem Volke, nicht vor dem Hofe oder irgend einem Grossen, 1671 öffentlich aufführen liess, Pomone. — Des Buch oder der Text dieses Singspiels wurde in demselben Jahre gedruckt, und zwar unter folgendem Titel, den der Verfasser und der Theaterunternehmer für musikalische Dramen selbst gewählt hatte: *Pomone, Opéra, ou Représentation en musique.* Paris, Ballard, 1671. 4.

Perrin aber hatte schon früher solche scenische Texte für Musik verfasst, die auch, componirt von R. Cambert, auf dem Schlosse eines Adligen im Beisein des Ministers Mazarin, ferner auch am königl. Hofe aufgeführt worden waren. Diese, nicht für das Volk verfassten Texte wurden auch von Perrin nicht so, wie Pomone, betitelt, sondern ganz in der Weise, wie sie damals unter den Gebildeten gebräuchlich war. Sein erstes theatralisches Druckwerk dieser Art führt den Titel: *Première Comédie française en musique, représentée en France, Pastorale.* 1659. 4. Unter demselben Titel ist dieses erste französische Hirtensingspiel 1661 wieder in seinen Gedichten abgedruckt worden. — Des muss auffallen. Sollte es reiner Zufall sein, dass der, wenn auch nicht eben dichtergrosse, doch jedenfalls weltkluge und auf seinen Vortheil stets bedachte Perrin nur eben dieses Singspiel, das zuerst und das erste Mal vor dem Volke aufgeführt wurde, *Opéra,* und noch dazu mit hinzugefügter und unter den Gebildeten gewöhnlicher Benennung betitelt, dagegen die übrigen für den Hof oder die Vornehmen bestimmten in und nach der Sprachweise der Dichter und Componisten? Ist es nicht vielmehr klar, dass der

dichtende Theaterunternehmer mit dieser seiner Doppelbenennung, *Opéra ou représentation en musique* sowohl das Volk als die Gebildeten oder Hohen, möglichst locken, und mit jedem Theil in seiner gewohnten Sprache reden wollte? — Da noch dazu das Zeugniss Monestrier's, das nur zehn Jahr jünger ist, unbestritten zeigt, dass der Name „Oper" bereits vorhanden und gebräuchlich war, so lange sich auch noch Dichter und Komponisten dagegen sträubten: so folgt daraus unbezweifelt, dass die Benennung „Oper" aus der Umgangssprache des gewöhnlichen Lebens hervor, und erst nach und nach in die Kunstsprache überging.

Wir hatten also dadurch gewonnen:

1) Dass der Name Oper ein Volksausdruck war, der erst nach und nach als Kunstausdruck adoptirt wurde.
2) Dass nicht P. Menestrier, sondern der Titularabt Perrin bis jetzt für den ersten Schriftsteller gelten muss, der, und noch dazu im Titel selbst, sich des Wortes Opera für Musikdrama bediente; endlich,
3) dass dies in so früher Zeit (also vom sechszehnten Jahrhundert an) nur in Frankreich nachzuweisen ist.

Und so wäre denn allerdings die Frage: Wann, wo und von Wem? beantwortet und gefördert: aber noch keineswegs abgeschlossen. — Für Frankreich zwar ist die Untersuchung als abgeschlossen zu betrachten, da Perrins Musikdramen die ersten sind, die in französischer Sprache geschrieben wurden. Es ist kaum möglich, dass sich etwas Aelteres der Art finden könnte, oder es müsste uns eine völlig neue Aussicht eröffnet, oder eine *terra incognita* in der französischen Literatur entdeckt werden, was nicht wahrscheinlich, ja kaum denkbar ist. — Allein für Italien gibt es hierin noch Manches zu forschen. Von hier aus zeigt sich unsres Wissens auch noch keine Spur aus so alter Zeit, dass das *Dramma per musica* von irgend

einem Schriftsteller auch *Opera* genannt worden wäre. Und doch ist nicht anzunehmen, dass das Wort in dieser Bedeutung eine französische Erfindung sei. — Der italienische Nachweis muss also noch ermittelt werden. — Es wird sich finden, sobald man nur erst eine Zeitlang darauf aufmerksam gewesen ist, nicht von einer Seite her, sondern von vielen. Dergleichen Dinge finden sich nicht gleich, oft am wenigsten, wann man sie geflissentlich sucht. — Ist jedoch schon jetzt das Allermeiste geschichtlich erwiesen, so wird sich der eine Punkt, der noch zu ermitteln ist, auch nicht zu lange verborgen halten. —

Beiträge

zur

Literatur und Geſchichte der Tonkunſt,

von

Anton Schmid,

Scriptor der K. K. Hofbibliothek in Wien.

(Fortſetzung.)

* 1824. „Melodienbuch zum Gebrauche bei dem öffentlichen Gottesdienſte der Evangeliſchen Gemeinden. Wien, gedruckt bey Anton Strauß, 1824." In gr. 8. 2 Blätter und 76 Seiten. Mit einer Abhandlung über den Choral-Geſang von Andreas Streicher, auf den erſten 14 Seiten. Vom Texte findet man nur die Anfänge. Die Zahl der Melodien iſt 108.

* 1825. „Vierſtimmige Geſänge der evangeliſchen Kirche. Mit königl. Würtembergiſchem Privilegium gegen den Nachdruck, ſowohl in Noten als in Ziffern. Stuttgart, Verlag der J. B. Metzler'ſchen Buchhandlung. 1825."

In gr. 8. XI. und 484 Seiten. Die Stimmen ſtehen nach alter Weiſe untereinander, und einander gegenüber. Das Werk hat 259 Geſänge.

* 1826. „Muſikaliſche Altar-Agende. Ein Beytrag zur Erhebung und Belebung des Cultus; nebſt einem Anhange von Antiphonien, Reſponſorien, Motetten, Arien, Hymnen, Chorälen, Collecten, dem Vater Unſer und den Einſetzungsworten beym Abendmahl. Von Johann Wilhelm Bartholomäus Rußwurm, Paſtor zu Herrnburg. Hamburg, bei Friedrich Perthes. 1826."

XXXVI. und 130 Seiten und 1 Blatt Verbesserungen. In 4. Die Liturgie ist ein- und der Choralgesang vierstimmig in Figuralnoten gegeben.

* 1827. „27 Choralmelodien nach Gedichten der besten alten und neuern Autoren nebst dem gewöhnlichen Gesange bei der Communion: „Heilig ist Gott der Herr ꝛc.," für Singchöre und Anstalten zum Singen vierstimmig gesetzt von J. F. S. Döring. Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig." In gr. Querquart. 24 Seiten.

Am Ende der Vorrede steht die Jahreszahl 1827. Das Werk ist gedruckt, der Titel gestochen.

* 1830. „Orgeltöne. Von Anton Passy, Priester der Versammlung des heiligsten Erlösers. Wien, gedruckt und verlegt bei B. Ph. Bauer. 1830."

In gr. 8. XXXVI. und 592 Seiten.

Die Musik dazu hat folgenden Titel: „Orgeltöne. Geistliche Lieder. Gedichtet und Ihrer Durchlaucht der regierenden Frau Herzogin Julie von Anhalt-Cöthen zugeeignet von Anton Passy. In Musik gesetzt von Assmayer, Gräfin Batthyani, Eitzenberger, Fiedler, Rotter, von Seyfried, Abbé Stadler, und Zeugner. (Nebst alten, wenig bekannten Melodien.) Wien, bei Tobias Haslinger." S. a. —

In kl. Folio. Stich. 60 Numern auf 54 Seiten, ein- bis vierstimmig, mit Orgel oder Pianoforte. Die Numern 9, 12, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 24, 26, 27, 29, 32, 34, 36, 48, 49, 55, 56 und 59 sind alte Melodien.

* 1830. „Sammlung der bei kirchlichen Feierlichkeiten üblichen Choral-Gesänge für katholische Geistliche. Zum Behufe des Choral-Unterrichtes im Erzbischöflichen Seminar zu Freiburg, und zum Privat-Gebrauche, mit einer erläuternden Einleitung herausgegeben von L. Lump, Dompräbendar. Freiburg im Breisgau, in der Herder'schen Kunst- und Buchhandlung. 1830."

In gr. 8. XXII. und 86 Seiten. Die Seiten XXI. u. XXII., ferner die Seiten 1 — 86 sind lithographirt. Das Werk hat römische Choralnoten auf 5 Linien.

* 1830. „Meßgeſänge und Kirchenlieder, wie dieſelben von den Schülern der k. k. Normal-Hauptſchule in Wien geſungen werden. Zum Gebrauche für Schulkinder eingerichtet von Ferdinand Schubert. Wien, gedruckt bei Anton Strauß's ſel. Witwe." (Ohne Angabe des Jahres.)

In gr. 8. 2 Bogen und 2 Blätter gedruckter Noten für Geſang und Orgel.

* 1831. „Sammlung von Chorälen aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert, der Melodie und Harmonie nach aus den Quellen herausgegeben von C. F. Becker, Organiſten an der Petrikirche zu Leipzig, und Guſtav Billroth. Leipzig, im Verlage von Karl Tauchnitz. 1831."

In kl. 4. VIII. und 80 Seiten. Dieſe intereſſante, und ſehr ſchön gedruckte Sammlung enthält 46 Numern in vierſtimmiger Partitur.

* 1831. „Das deutſche Segen und Meßlied (Wir werfen uns darnieder) für die Orgel mit zweckmäßigen Vor- und Zwiſchenſpielen verſehen, von Ignaz Aßmayer, k. k. Hoforganiſten. 47tes Werk. Wien, bei Tobias Haslinger." S. a. —

In kl. Folio. Stich. 5 Seiten.

* 1831. „Pobožné Písňe naghlawňegsaé Prosbi, a Tagemstwá Křeat'anskéhokatolického Náboženatwa w sebe obsahugice. (Andächtige Geſänge, die hauptſächlichſten Bitten und Geheimniſſe der chriſtkatholiſchen Religion in ſich enthaltend.) (Peſth, gedruckt bei Landerer von Fuſkut.) 1831." — In gr. 8. 2 Blätter und 62 Seiten im Druck. *(Slowakisch.)*

1831. (Daſſelbe Werk in ungriſcher Sprache mit dem Titel): „Ájtatos Énekek mellyek: ben a' keresztény-katolika Hitnek legfőbb kérései és Titkai foglaltatnak."

(Alle übrigen Angaben wie bei dem vorhergehenden Werke.)

* 1831. „371 vierſtimmige Choralgeſänge von Johann Sebaſtian Bach. Dritte Auflage. Eigenthum der Verleger. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel." (1831.)

In gr. Querquart. 11 gedruckte und 211 lithographirte Seiten.

1832. „Vesperale Romanum aiva Antiphonala Romanum abbreviatum cum Psalterio, fideliter extractum ax Antiphonario Romano, et continens omnia quae cantantur ad Vesperas et Completorium. Accedunt Officia integra Nativitatis Domini, Hebdomadae Sanctae et Defunctorum. Leodii, excudebat P. Kersten. 1832."

In gr. Folio. X Seiten und 1 Blatt, dann 423 Seiten Text mit römischen Choralnoten.

Dieses Exemplar befindet sich im Kloster der P. P. Redemtoristen in Wien.

* 1832. „Der Orgel Wiederhall. Geistliche Lieder und Dichtungen von Anton Passy, Priester aus der Versammlung des heiligsten Erlösers. Bonn, bei Adolph Marcus. 1832."

In gr. 8. VIII und 216 Register.

Das dazu gehörige Musikheft hat den Titel:

„Der Orgel Wiederhall. Geistliche Lieder. Gedichtet und Ihrer herzoglichen Durchlaucht der verwittweten Frau Herzogin Julie von Anhalt-Cöthen zugeeignet von Anton Passy. In Musik gesetzt von Aßmayer, Eybler, Gänsbacher, Gyrowetz, C. Kreuzer, Lachner, J. v. Mosel, Ad. Müller, Rotter, Sechter, J. v. Seyfried, Speiser. Abbé Stadler, Weigl und Zeugner. Wien, bei Tobias Haslinger." — In kl. Folio.

Ein- bis vierstimmiger Gesang mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Stich. 39 Seiten.

Die Melodien sind meistens im kirchlichen Style gehalten, und die Numern 7, 25, 30, 38 und 39 sind wirklich alt.

* 1832 — 1833. „Kirchengesänge mit Orgelbegleitung. Auch theilweise mit Begleitung von Blaseinstrumenten für größere Festtage. Herausgegeben vom Verein der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen. Prag, gedruckt bei Johann Spurny. 1832—1833." — Druck.

In ord. Folio. 1. Heft 10 Blätter. 2. Heft 15 Blätter.

* 1832—1838. (Dasselbe Werk in böhmischer Sprache mit dem Titel): „Spěwy duchownj k warhanám. Djlem také s použitjm giných da chowých nástrogů hudebejch pro

swatečnj slawnosti. Wydané od Společnosti přátel hudby duchownj w Čechách.“ (Ebendaſelbſt.) „1832 — 1838.“

In kl. Folio. Das 1. Heft hat 10 Blätter, das 2. 15 Blätter, das 3. wieder 10 Blätter, und das 4. (womit das Ganze geſchloſſen iſt) 8 Blätter gedruckter Partitur.

Das deutſche Exemplar hat wahrſcheinlich eben ſo viele Hefte; ich habe aber nur deren zwei zu ſehen bekommen.

1833. „Antiphonarium Romanum de Tempore et Sanctis ad Normam Breviarii de Decreto Sacrosancti concilii Tridentini restituti S. Pii Pontificis Maximi jussu, Clementis VIII. ac Urbani VIII Auctoritate recogniti. Omnia universa ad divinum Officium modulandum necessaria complectens; nec non et Antiphonae, quae novissime summorum Pontificum Decretis prodiere. Meliori ordine disposita et accommodata. Taurini, apud Josephum Pomba. 1833.“

In Folio max. 3 Blätter und 576 Seiten Druck mit römiſchen Choralnoten.

Dieſes Exemplar habe ich im Kloſter der Redemtoriſtinnen in Wien geſehen.

* 1834. „Choral Gregoriański rytualny historycznie objaśniony ina teraznieysze Noty przełożony dla użytku Chorów kościelnych z Akomp. Organu lub Fortepianu przez X. *Jana Jarmusiewicza*, Pleb. Zaczerskiego. Wiedeń, w drukarni Ant. Strausza.“ (1834.)

In kl. Quer-Folio. XVIII und 72 Seiten, Druck.

(Dieſer polniſche Titel lautet in deutſcher Sprache: „Gregorianiſcher Ritual-Choral, hiſtoriſch erläutert und in die heutigen Noten übertragen zum Gebrauch für Kirchenchöre, mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte von dem Prieſter Johann Jarmuſeewicz ꝛc. Wien, in der Druckerei des Anton Strauß.“)

Die Seiten XVIII und 1 — 8 enthalten eine kurze Anweiſung zum Choralgeſang. Das Buch iſt ſchön gedruckt.

1835. „Graduale Romanum juxta Missale ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum et Clementis VIII. auctoritate recognitam; adjectis Officiis novissime editis

ad Exemplar Missalis Romani. Editio nova, cui accesserunt, inter alia, Missa octavi Toni D. La Feillée, Missa R. P. Agathangeli, et Missa da SS. Corde Jesu. Leodii, excudebat P. Keraten. Cum approbatione. 1835.“

In gr. Folio. VII und 508 Seiten Druck mit römischen Choralnoten.

Dieses Exemplar fand ich im Kloster der Redemtoristinnen in Wien.

* 1837. „Instructionea Ritus et Decreta ad Funéra ducenda aliaque Officia mortuis praestanda. Quae in Provincialibus, et Dioecesanis Synodis hactenus sancita sunt. Huic novissimae impressioni Plura accesserunt ex decr. Congreg. habit. die 5. Julii 1735. Mediolani, apud Jacobam Agnelli Impressorem Archiepiscopalem. 1837.“

In gr. 4. XXI und 115 Seiten mit römischen Choralnoten.

* 1838. „Megújitott Énekeskönyv az Erdélyi Nagy Fejedelemségbeli Evangelico-Reformata Any aszentegyháza használatára, közönséges Zsinat' határozatáról helybenhagyása szerint Szerkeztetye. Kolozsvártt az evang. ref. Kollégyom' betüjivel éa Költségén. 1838.“

(Dieser ungrische Titel lautet im Deutschen: Neues Gesangbuch zum Gebrauche der evangelisch-reformirten Kirchen im Großfürstenthum Siebenbürgen. Geordnet nach dem Beschlusse und mit Gutheißung des General-Convents-Klausenburg, auf Kosten und mit Schriften des evangelisch-reformirten Collegiums. 1838.“

In gr. 8. XIX und 336 Seiten. Mit einem Anhange folgenden Titels:

„Szént David Királynak éa Profétanak némely választott' Sóltári. A frantzia nóták éa versek szerint magyar versekre fordíttattak Szentzi Mólnár Albert Altai.“

(Einige auserlesene Psalmen des heil. David, Königs und Propheten. Nach den französischen Melodieen und Versen in ungrische Verse übertragen von Albert Mólnár von Szenz.)

94 Seiten und 1 Blatt Register. Alles mit schön gedruckten Melodien in Figuralnoten.

Dieses Gesangbuch enthält 244 Lieder und 146 Psalmen.

* 1840. „Schatz des evangelischen Kirchengesanges, der Melodie und Harmonie nach, aus den Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts geschöpft und zum heutigen Gebrauche eingerichtet, zugleich als Versuch eines Normal- oder Allgemein-Choralbuchs bezüglich der ältern Periode des Kirchengesangs. Unter Mitwirkung Mehrerer herausgegeben von G Freiherrn von Tucher. Stuttgart, Verlag der J. B. Metzler'schen Buchhandlung. 1840."

In gr. 4. 60 gedruckte Seiten.

* 1840. „Dr. Martin Luther's deutsche geistliche Lieder nebst den während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen und einigen mehrstimmigen Tonsätzen über dieselben von Meistern des sechzehnten Jahrhunderts. Herausgegeben als Festschrift für die vierte Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst von C. von Winterfeld. Mit eingedruckten Holzschnitten nach Zeichnungen von A Ströhnber. Leipzig, 1840. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel."

In gr. 4. Dieses Prachtwerk hat 132 Seiten und 1 facsimile.

Wer diese Sammlung von gedruckten Choralwerken zu ergänzen gedenkt, den mache ich aufmerksam:

1) auf des Herrn Carl Ferdinand Becker's „Nachtrag zu seiner Darstellung der musikalischen Literatur;" und

2) auf des Herrn Dr. K. E. P. Wackernagel's Werk: „Das deutsche Kirchenlied." (Stuttgart, 1841.)

Die Choralliteratur bei dem Erstern ist am Schlusse des Werkes zu finden; bei dem Andern bildet sie den ersten Anhang und läuft von Seite 718 bis 787 in numerischer Ordnung von I bis CLXXXVII fort. Die Numern der mit Musik versehenen Choralbücher sind folgende: 10, 23, 24,

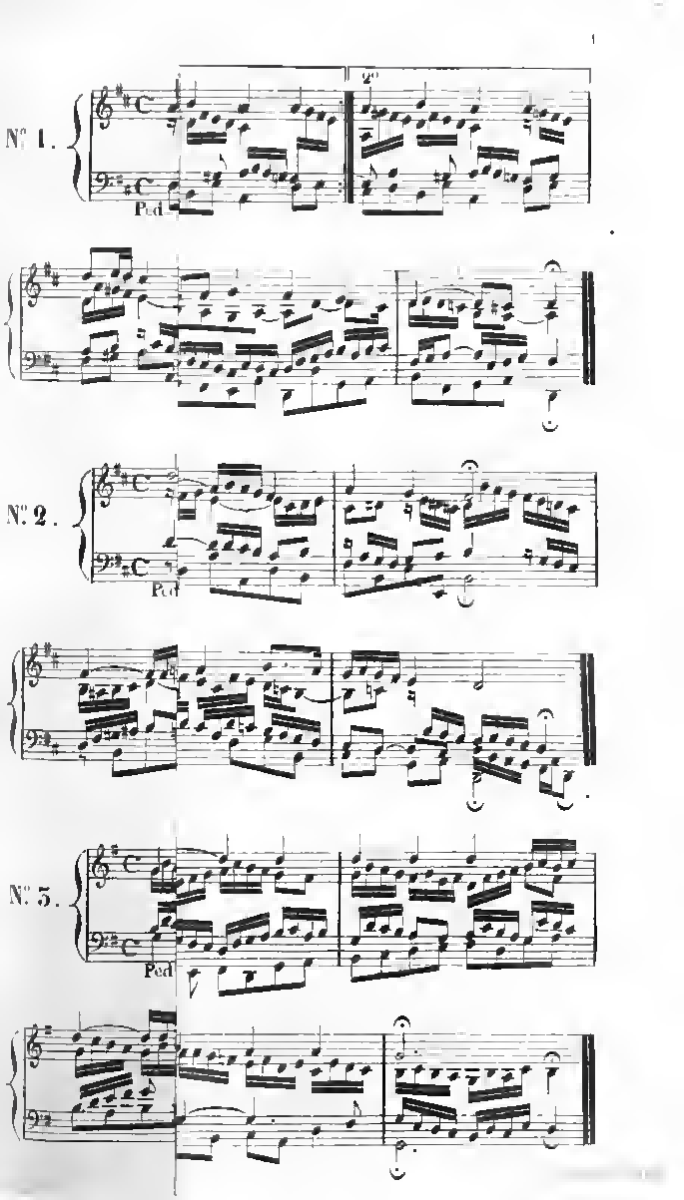
26, 28, 29, 31, 35, 38, 41, 45, 46, 47, 51, 53, 55, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 70, 71, 72, 75, 83, 88, 91, 94, 98, 99, 104, 109, 110, 112, 122, 123, 125, 128, 132, 133, 135, 136, 137, 139, 141, 146, 151, 159, 160, 162, 165, 167, 171, 172, 174, 178, 182, 183, 184 und 185.

Auch in des Freiherrn von Tucher „Schatz des evangelischen Kirchengesanges" gibt es Werke, welche in Becker's Nachtrage nicht enthalten sind.

(Die Fortsetzung folgt.)

Druckfehler-Berichtigung.

Heft 85, Seite 50 und 56, Zeile 17 und 6 statt: Servituten bibliothek, lies: Servitenbibliothek.


N° 1.
Ped
N° 2.
Ped
N° 3.
Ped

Ueber die

musikalischen Instrumente

und die

Instrumental-Musik

im Mittelalter

und bis zu der Gestaltung unserer dermaligen

Kammer- und Orchester-Musik

von

R. G. Kiesewetter.

§. 1.

Jedes Zeitalter ist in Anschung seines allgemeinen Bildungsgrades, seiner Kenntnisse, Künste oder Fertigkeiten, der Zögling und Erbe der unmittelbar vorhergegangenen Zeit. So deutet denn auch dasjenige, was wir im frühen Mittelalter von Musik, und von musikalischen Instrumenten, mit mehr oder minderer Zuverlässigkeit entdecken, auf die zunächst vorhergegangene Zeit, theils auf eine römische, theils auf eine nordische Quelle zurück.

Die einst der waltherrschenden Roms unterworfenen Länder waren durch die Einfälle und Einwanderungen barbarischer Völker im frühen Mittelalter nicht so völlig eine *tabula rasa* geworden, dass nicht achtbare Reste griechischer und römischer Kenntnisse sich, besonders unter der Geistlichkeit und in den Klöstern, erhalten hätten; und selbst unter der Bevölkerung mochte die Erinnerung an manchen Sang aus früherer Zeit, auch manches Tonwerkzeug übrig geblieben seiu, das die aus dem Norden

eingewanderten und mit den alten Einwohnern vermischten Völker, als das Christenthum ihre Sitten gemildert hatte, und der Sinn und das Verlangen nach Musik unter ihnen erwachte, sich aneignen konnten.

Aber auch manche jener Völkerstämme, welche von römischen Schriftstellern ohne Unterschied als völlig rohe Barbaren, ja fast wie Wilde beschrieben werden, hatten, mit verschiedenen Kenntnissen und Künsten des geselligen Lebens, den Sinn für Musik, und manches ihnen schon lang eigene Tonwerkzeug, davon hinwieder die Musik der Griechen und Römer nichts gewusst, in die neue Heimath mitgebracht; und wir wollen sehen, ob dies nicht vielleicht gerade diejenigen Instrumente waren, welche, der meisten Vervollkommnung fähig, gleichsam vorharbestimmt zu sein schienen, dereinst zur Herrschaft in der Musik zu gelangen, und der neueren Kunst den unleugbaren Vorzug vor der antiken vorzubereiten.

§. 2.

Allerdings sind wir über den Zustand der **weltlichen Musik**, und der für dieselbe gewidmeten **Instrumente**, in der Zeit, welche zunächst auf die grosse Völkerwanderung und auf die dadurch veranlassten Umwälzungen folgte, mit **Nachrichten** von gleichzeitigen lateinischen Schriftstellern kärglich und ungenügend bedacht: **Magn. Aurel. Cassiodorus**, ein musikalischer Schriftsteller in Rom, aus der ersten Hälfte des VI. Jahrhunderts, führt eben nur die Eintheilung der Instrumente an, nach deren Geschlechtern und Gattungen, nämlich: in *percussionalia, tensibilia* und *inflatilia:* zu den ersteren gehörig werden von ihm genannt: *acitabula aenea et argentea vel alia;* zu den andern die Saiteninstrumente: *chordarum fila, in quibus sunt species cytharorum diversarum;* zu den dritten: *tibiae, organa, calami, panduriae.* Nicht viel mehr finden wir bei **Isidorus Hispalensis**, einem spanischen Bischof zu Sevilla, † 635; er theilt die Instrumente in *organica,*

(worunter, wie deren Aufzählung zeigt, Blasinstrumente zu verstehen sein sollen,) nämlich: *tubae, calami, fistulae, sambucae, organa, pandurae,* und in *rhythmica,* welche vorzüglich die rhythmischen Schläge anzeigen, wohin er *tympanum, cymbalum, sistrum, acitabula aenea et argentea,* aber auch die Saiteninstrumente, nämlich: *citharae et psalterium* einreihet. Man sieht, dass beide Schriftsteller nur noch die Instrumente der antiken Musik im Sinne haben; sie sind darum für die Geschichte der Instrumente des Mittelalters nur etwa in philologischer Hinsicht, und fast nur in so fern noch von einigem Interesse, als aus denselben erwiesen werden mag, welche von den später erscheinenden Instrumenten diesen (musikalischen) Schriftstellern damals noch unbekannt waren.

§. 3.

Von da an verlassen uns in Beziehung auf musikalische Instrumente die *Scriptores medii aevi de musica,* indem sie durchgängig nur von dem Kirchengesang und den Kirchentonarten, zum Theil von der allgemeinen Theorie der Musik nach den Begriffen ihrer Zeit, die späteren insbesondere von der durch *Franco* von Cöln gegründeten Figural- und Mensural-Musik — immer ohne Rücksicht auf Instrumente handeln.

Verschiedene andere lateinische Scriptoren des Mittelalters, welche nicht eigens von Musik handeln, — Geschichten- oder Chronikenschreiber, Biographen, Dichter u. d. gl., deren Schriften grossentheils nur in alten Bibliotheken in Handschriften gefunden worden sind, — haben wohl gelegentlich von musikalischen Instrumenten Erwähnung gethan, oder irgendwo eine musikalische Scene beschrieben; aber sie liefern eben nur Namen, die grösstentheils verlängst wieder vergessen sind, und deren Bedeutung oft unmöglich zu errathen ist. Du Cange hat solche in sein *Glossarium ad Scriptores mediae et infimae latinitatis* (Paris 1678) an betreffenden Orten eingerückt, und ge-

wöhnlich mit Citaten aus den betreffenden Scriptoren belegt, ohne doch bei den meisten deren Bedeutung in musikalischer Beziehung anzeigen zu können. Forkel in seiner Allg. Literatur d. M. hat die musikalischen Artikel dieses Riesenwerkes, und namentlich auch die musikalischen Instrumente ausgezogen; es sind der letzteren nicht weniger als 53, und ich will ihnen, wie wenig auch eine blosse Nomenclatur bei uns einen Begriff anregen mag, hier den geringen Raum gern vergönnen:

Acetabulum, Actenervum, Batallum, Batillus, Baudosa, Burda, Calamella, Calamizare, Cascaviellus, Ceromella, Chrotta, Citola, Clangorium, Clarasus, Clario, Classicum, Claxendix, Cloca, Cornu, Corrigiuncula, Cymbalum, Filosa, Flaula, Harpa, Laudis, Magadium, Monochordum, Musa, Muta, Noblizare, Nucara, Organum, Pandurizare, Pifferus, Plectrum, Psalterium, Pulsare, Rigabellum, Rocta, Sambuca, Signum, Skella, Stiva, Symphonia, Tinniolum, Tintinnabulum, Tintinnum, Tonabulum, Turturi, Tympanum, Tympanistra, Vitula, Vociductus.

§. 4.

Schon dieses Verzeichniss lässt schliessen, was sich auch in der Folge nur zu oft bewährt finden wird: dass manche (vermuthlich werthlose) Instrumente im Strom der Zeit völlig untergegangen, und von vielen, welche noch lange bestanden, (oder vielleicht noch bestehen) die älteren Benennungen in Vergessenheit gerathen sind; — dass viele derselben mehr als einen einzigen Namen geführt, auch diesen öfter gewechselt, oder, mit wenig veränderter Gestalt, einen neuen Namen angenommen haben, und zwar nicht selten einen solchen, welchen bis dahin oder früher ein anderes, vielleicht wesentlich verschiedenes Instrument, geführt hatte; so dass es fast Noth thäte, bei der Frage um irgend eines der alten oder veralteten Instrumente, zu dessen genauer Bezeichnung, die Jahreszahl oder die Periode beizurücken.

§. 5.

Alle bisher angezeigten Quellen, ob sie gleich der Vollständigkeit wegen, und als nöthige Einleitung, hier füglich nicht übergangen werden durften, waren, wie man sieht, nicht von der Beschaffenheit, uns über die Instrumente und die Instrumentalmusik des Mittelalters einige Aufklärung zu verschaffen: bei gänzlichem Mangel historischer Nachrichten aus der frühen Periode, vom VII. bis etwa zum XIII. oder XIV. Jahrhundert, können wir also zunächst nur die wenigen noch für uns erhaltenen älteren Monumente der Architektur, der Bildhauerei und der Malerei befragen; und auf diesem Wege kommen wir bald zu wirklich anziehenden Entdeckungen.

Als das älteste Ueberbleibsel in solcher Beziehung dürfte jenes Becken anzuführen sein, welches zu Soissons an einer Stelle ausgegraben worden, auf welcher einst ein Palast der dort residirenden Könige gestanden: auf jenem Becken sind, in Schmelz, Figuren abgebildet, deren eine auf einem erhöhten Sitze die Harfe spielt, eine andere, jener zur Rechten stehend, eine Geige mit dem Bogen streicht *). Der in der Literatur ehrenvoll bekannte Abbé Le Beuf, auf welchen Burney sich als auf einen vorzüglichen Alterthumskenner beruft, setzt die Arbeit an diesem Becken in die Zeit der ersten französischen Könige, (der Merowinger) also vor das Jahr 752! — Ich theile die Abbildung davon (nach Burney) dem Leser auf der zum Schluss hier beigefügten I. Tafel mit, Fig. 1.

Eine Figur, welche eine Geige mit dem Bogen spielt, befindet sich auch auf dem Porticus der Cathedrale von Notre-Dame in Paris, welche, nach Montfaucon, den König Chilperich († 587) mit der Geige in der Hand vorstellt. Dieser Dom wurde von Childebert I. († 560)

*) Burney's General History of Music. Vol. II. p. 263 u. ff.

gegründet; neuerdings wurde der Bau vorgenommen und fortgesetzt unter dem Sohne Hugo Capet's, dem Könige Robert († 1031), vollendet unter Philipp August (reg. 1180 bis 1223) *). Auch diese Figur findet der Leser im Anhange (nach Burney) auf der Tafel I. Fig. 2.

Noch einige ebenfalls von Burney angezeigte Figuren, welche die Geige handhaben, folgen hier, und zwar: Fig. 3. aus einem Manuscript der Gedichte des Königs von Navarra aus dem Anfang des XIV. Jahrhunderts; und Fig. 4. von einem Porticus der Capelle *S. Julien des Ménétriers* in Paris, welche im Jahre 1331, zwei berühmte *Jongleurs* oder *Ménétriers* Philipps von Valois haben erbauen lassen **).

Von zwölf Engelsgestalten im Dom von Cöln, welche in Stein gemeisselt, mit Instrumenten in den Händen abgebildet sind, hat uns erst kürzlich Herr Gottschalk Wedel, in einem interessanten Artikel der neuen Zeitschrift für Musik (Nro 15 d. J.) – unter der Ueberschrift „Zur Geschichte der Tonbühne des Mittelalters" — Nachricht gegeben. Die Instrumente, die man dort erblickt, sind: eine tragbare Orgal, ein Hackbrett, Zithern,

*) Burney a. a. O.

**) Die Statue an dem Porticus von S. Julien stellt den h. Genet vor, den die Ménétriers zu ihrem eigentlichen Schutzpatron erkoren hatten, weil er selbst einst ein Comödiant, also einer der Ihrigen, gewesen seyn sollte. Er erlitt den Märtyrertod unter dem Kaiser Diocletian, 303. Der Leser wolle bemerken, dass das Instrument in der Hand der Figur eine schon in allen ihren Bestandtheilen vollkommen ausgebildete Violine ist. In solcher Vollkommenheit aber zeigen uns die Geschichten die Violine nicht vor dem XVI. Jahrhundert. Hieraus, wie schon aus dem Styl der Sculptur (der Gestalt sowohl, als des Piedestals) ergibt sich, dass diese Statue keineswegs gleichen Alters mit der Kirche selbst, sondern wohl um zweihundert Jahre jünger, von Burney ganz irrig unter die Beweise frühen Gebrauches der Violine in Frankreich aufgenommen worden ist.

(guitarre-ähnliche, von zweierlei Dimension,) eine Laute oder ein lautenähnliches Instrument, Geigen von zweierlei Dimension, eine Harfe, ein Dudelsack, eine lang gezogene Trompete, — die „Vumme, Lavumme (Hand- oder Schellentrommel, Tamburin),“ endlich ein Paar Klingeln. — Der Grundstein des Domes war, wie Hr. G. W. anführt, im J. 1248 gelegt, dessen Empore (der Chor), wo jene Engelsgestalten auf zwölf Säulen im Umkreise ihren Standpunkt haben, aber erst im Jahre 1321 eingeweiht worden, wornach also die Arbeit an den eben angeführten Bildwerken in das Ende des XIII. oder in den Anfang des XIV. Jahrhunderts gesetzt werden darf *).

---

*) Herr G. W. war von der Entdeckung dieses musikalischen Monuments ungemein überrascht: er findet darin einen unwiderleglichen Beweis einer schon im XIII. Jahrhundert ausgebildeten Orchestermusik, oder — wie er es deutschthümlich nennt — einer „Tonhühne,“ der man einen gewissen Grad von Regelmässigkeit wohl zuschreiben dürfe, da die Notenschrift schon bekannt gewesen, und Franco von Cöln die Mensur in der Musik nicht vergeblich werde gelehrt haben. Er wundert sich, dass davon Kiesewetter und C. F. Becker Nichts zu erzählen gewusst. — Nun gedenke ich, was Ersterer versäumt haben soll, in gegenwärtiger kleiner Abhandlung nachzuholen, wenn gleich nicht ohne die Besorgniss, den (doch wohl allzu sanguinischen) Vorstellungen des Herrn G. W. nicht zu genügen.

Der Verf.

Herr Gottschalk Wedel darf sich nachträglich nun vielleicht noch mehr wundern, wenn er auf die Schriften der Herren Kiesewetter und Becher verwiesen wird, die ihm wohl nicht vorgelegen haben; denn es wäre ihm dann gewiss nicht entgangen, dass Herr Hofrath Kiesewetter in seiner „Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik“ (Leipzig 1834) an verschiedenen Orten, u. a. Seite 58, 76, 80, 83, 90, und endlich am Schlusse grade an viel über die Instrumentalmusik und über die Instrumente früherer Kunstepochen mitgetheilt hat, als es diese Partie der Musik erforderte, und als nach dem gedrängten Plane des in seiner Art

Neuerlich hat Herr Ruaconi in Mailand, (in dem *Giornale dell' J. R. Istituto Lombardo, Milano 1842,* in einem Bericht über unaers gelehrtsn Ferdinand Wolf schätzbarea Werk über die Lais und die Sequenzen) den Umstand zur Sprache gebracht, dasa an der Kirche S. Michiele zu Pavia, in einem Baarelief vun Sandatein an der Hauptthüre des Gebäudea, ziemlich roh, wie alle Reliefa an demselben, zwei Figuren sichtbar aind, deren eine die Harfe spielt, die andere eine sehr wohl erkennbars Violine mit dem Bogen streicht. Daa Gebäude sei zwar nicht, wis Einige behaupten wollten, ana dem VI. oder VII., wnhl aber aus der ersten Hälfte dea XI. Jahrhunderts. Eine Abbildung des Violinspielers, nach der Zeichnung dea Herrn Ruseoni, gebe ich anl der Tafel II. zur Ansicht, Fig. 5.

Das interessanteste Monument endlich — (zugleich mit Rücksaicht auf eine verhältniasmässig aehr frühe Zeit) ist vor einigen Jahren in Frankreich, an der Kirche der Abtei *S. George de Bocherville,* nächst Rnuen, untersucht und beschrieben worden *): ein Friea, welches seiner ganzen Länge nach eine Reihe von Ménétriers vorstellt, die musikalische Instrumente handhaben. Der Verfasaer der histnriachen Beschreibung der Kirche erweiaet diese als ein Denkmal der Frömmigkeit eines Chambellan des Herzoga Wilhelm von der Normandie, dea Eroberers und Königs von England 1066, † 1087; also aus der Mitte dea XI. Jahrhunderts. — Von jenem Friea hat Hr.

---

neuen und vartreflichen Werkes gesagt werden müsste. Eben so hat auch Herr C. F. Becker in seiner fleissigen Schrift „Die Hausmusik in Deutschland in dem XVI. u. XVII. Jahrhunderte“ (Leipzig 1840) Seite 18 u. ff. manche interessante Data über Instrumente und Instrumentalmusik mitgetheilt, m so weit nämlich der von ihm gewählte Gegenstand und Zeitraum der Kunstgeschichte dies zuliess.

Die Red.

*) Essai historique et descriptif sur l'Eglise et l'abbaye de Bocherville près Rouen par A. Deville. Rouen 1827 in 4.

Bottée de Toulmon eine Zeichnung in die (von ihm aus Auftrag der Behörde verfasste) Instruction für die Correspondenten der *Société des Antiquaires de France* *) (beispieleweise) eingerückt, davon ich dem Leser ein Facsimile auf der Tafel II. Nro 6 mittheile, und eine Erklärung hier versuchen will:

Die meisten der dort abgebildeten zwölf Gestalten sind in königlichem Costüme, mit Kronen auf den Häuptern, mit langen Bärten und fliegendem Haar vorgestellt.

Die erste Gestalt, von der linken zur rechten Hand zu zählen, spielt eine Art Kniegeige, *(viola da gamba.)*

Die zweite, nach der Oeffnung des Mundes zugleich die Sängerin, dreht die Kurbel an einem Instrument, welches auf ihren Knieen, und auf denen der Gestalt nebenan, aufliegt, welche letztere die an dem Halse des Instruments befindlichen Tontasten in Bewegung setzt. Es ist darin die Leyer (im deutschen Sinn des Wortes, in welcher die Reibung der Saiten durch das Rad bewirkt wird,) nicht zu verkennen.

Die vierte Gestalt spielt die bekannte Panspfeife, den Syrinx.

Die fünfte hält ein Instrument, das eine Art Laute, obgleich ohne Hals, zu sein scheint.

Die sechste hält eine Art der Cythere, mit einem Halbkreis am oberen Theile; an dem unteren wagerechten Querholz scheint eine Handhabe angenommen werden zu müssen. Vielleicht war dies die von einigen Schriftstellern genannte *Rotta* oder *Roeta*, davon später noch die Rede sein wird.

Die siebente Gestalt hält, vor sich an den Leib gelegt, ein Instrument, das in kleinerem Massstab ein sogenanntes Hackbrett zu sein scheint, von jener Gattung, die nicht

*) *Instructions de Comité historique des arts et monuments. Musique.* Sie machen einen Theil aus von der *Collection de Documents inédits sur l'histoire de France, publiés par ordre du Roi et par les soins du Ministre de l'Instruction publique.*

mit Klöppeln geschlagen, sondern mit den Fingern gespielt wird; dasselbe, welches insbesondere den Namen Psalterium zu eigen erhielt und behielt.

Die achte Gestelt, durch einen höheren Sitz wie durch ein prächtigeres Costüm ausgezeichnet, hält, auf die linke Achsel mit Anstand aufgelegt, eine Armgeige (*Viola da braccio*) oder Violine; die linke Hand ist an dem Griffbrette oder dem sogenannten Halse, die rechte führt einen langen wohlgespannten Bogen. Sie ist einer andern gegenübersitzenden, im Costüm noch mehr ausgezeichneten Gestalt zugewendet, welche mit den Fingern der linken Hand eine, auf das Knie gestellte, sehr wohl geformte kleine Harfe berührt, die sie am oberen Theile mit der rechten Hand hält. Diese beiden Gestalten scheinen die Hauptpersonen und Anführer des Concerts zu sein; jene mit der Harfe würde ich den *rois des ménétriers* nennen, wenn ich in so früher Zeit das Dasein dieser musikalischen Grossewürde schon voraussetzen dürfte *).

Zwischen beiden sieht man die Tänzerin — (*la jongleresse,*) in diesem Augenblick, ein Bein zierlich in die Höhe gestreckt — auf dem Kopfe stehen!

Die beiden letzten Gestalten am Rande, von der Unbill der Zeit am stärksten mitgenommen, sitzen einander gegenüber, vor einem Gehänge fünf in einer Reihe schwebender Glocken, unter welchen etwas tiefer noch die Spur einer grösseren sichtbar zu erkennen ist. Die Haltung der (an den Enden verstümmelten) Arme, lässt über deren Geschäft, die Glocken mit Hämmern oder mit Stöcken zu schlagen, keinen Zweifel übrig.

Auch noch zu derselben Kirche von Bocherville gehörig, an einer andern Stelle, befindet sich ein Basrelief,

*) Die *Confrérie de S. Julien des Ménétriers*, welcher der sogenannte *roi des ménétriers* vorstand, wurde um das Jahr 1330 gegründet. Förmlich wurde sie erst 1774 durch königliche Ordonnanz aufgehoben. Siehe Forkel G. d. M. II. B. S. 749 u. ff.

welches zwei zwergartige sitzende Gestalten vorstellt, davon die Eine eine Geige streicht, indess die Andere, die Hände auf die Kniee gestützt, müssig zuhört. Hier Tafel II. Fig. 7.

§. 6.

Wir haben schon bisher, auf den eben beschriebenen Monumenten, welche vom VIII. bis in das XIII. Jahrh. reichen, unter den dargestellten verschiedenen Instrumenten, deren nicht weniger als vier zu sehen bekommen, welche offenbar nicht aus dem griechischen oder römischen Alterthum ererbt, sondern dem Mittelalter ganz eigen sind, nämlich: die Geige, die dieser verwandte Leyer (Rad-Leyer), die Harfe und die Laute; und es scheint mir — eh wir die Forschung nach weiteren Quellen wieder aufnehmen — hier ganz am Orte zu sein, über die primitive Geschichte eben dieser Instrumente einige Notizen voranzusenden.

Was zuerst die Geige betrifft, der man später die vermeintlich edleren Namen: Violine oder Viola beigelegt hat, und deren charakteristisches Eigene in der Erzeugung des Tones aus gespannten Saiten vermittelst der Reibung mit einem behaarten Bogen besteht, so darf man als ausgemacht annehmen, dass die antike Musik nichts Aehnliches gekannt hat *). Diese Wahrnehmung hat irgendwo Jemanden zu dem, nichts weniger als folgerechten Schlusse verleitet, welcher hier und da gleichwohl Eingang fand: es müsse die Geige durch die Kreuzfahrer aus dem Orient nach Europa gebracht worden sein. Allein, dieser Meinung würde schon der Umstand entgegen stehen, dass bei den

*) Ein sehr interessanter und ausführlicher Artikel zur Erörterung der Frage in diesem Sinne, befindet sich in der *Revue musicale* (herausgegeben von Hrn. Fétis) im II. Jahrgang Nr. 5. (Februar 1828) von M. Cartier.

arabischen Schriftstellern, welche von der Musik eigens gehandelt — einem Farabi im X. und den Nachfolgern im XI. und XII. Jahrhundert — in der Aufzählung und Beschreibung ihres ganzen Instrumenten-Vorrathes, von einem ähnlichen, oder doch zu der Gattung gehörigen Instrument noch nirgends die Rede ist, und erst bei den späteren, im XIV. Jahrhundert, Abartan der Geige, das sogenannte Kemantsche und das noch neuere Rebeb oder Rubeb, beschrieben worden, welche beide auch noch im Orient im Gebrauch sind *). Der unwiderleglichste Gegenbeweis würde endlich schon darin liegen, dass — wie wir eben gesehen — die Geige auf Monumenten abgebildet gefunden wird, welche älter sind als der erste Kreuzzug. Wohl aber spricht die höchste Wahrscheinlichkeit dafür, dass die Geige aus dem celtischen Crwth (l. Krott) (davon ich dem Leser eine Abbildung auf der Tafel II. Fig. 8. zur Ansicht mittheile) entstanden, ja mit diesem, in allen wesentlichen Bestandtheilen identisch, durch schottische und irische Mönche nach dem europäischen Festlande gekommen, und hier gleichlich schon im V. oder VI. Jahrhundert im Gebrauch war.

Die Leyer, welche (wie wir später vernehmen werden) im Verlauf der Zeiten verschiedene Namen erhielt und endlich in Verachtung gerieth, verdient nur um ihrer Verwandtschaft mit der Geige willen an diesem Orte erwähnt zu werden, da nämlich das Rad, durch welches die Saiten (ebenfalls durch Reibung) klingen gemacht werden, nur die Stelle des Bogens (Geigenbogens) vertritt.

Eine merkwürdige Erscheinung aber, auch im frühen Mittelalter, ist die Harfe. Griechen und Römer hatten wohl Lyren und Cytharen von verschiedenen Formen; doch jene der eigentlichen Harfe erkennt man weder bei ihren Schriftstellern, noch — soviel bis jetzt bekannt —

*) Die Musik der Araber, nach Originalquellen dargestellt. Leipzig 1842. S. 62. u. ff.

in den für uns erhaltenen Sculpturen und Malereien aus der sogenannten classischen Zeit. Man hat (erst in einer weit neueren Zeit) Abbildungen derselben in ihrer vollkommensten Form auf den ältesten Monumenten in Egypten entdeckt, wo sie jedoch in einer nachgefolgten Periode in völlige Vergessenheit gerathen sein musste *). Auf welchen Wegen sie, (in einer wieder viel späteren Zeit) an die Barden, und von diesen an deren Erben, die brittischen Minstrels gekommen, möchte schwer geschichtlich nachzuweisen sein; glaublich aber hatte sie sich auch bei einer oder der andern derjenigen Völkerschaften, welche einst, in einer grauen Vorzeit, aus Asien nach dem westlichen Norden von Europa eingewandert waren, und von welchen sie dann erst nach Britannien und Hybernien hinüber gebracht worden, als schon einheimisch in Gebrauch erhalten. Den Römern scheint sie früh durch die Berührungen mit den „Barbaren" bekannt geworden zu sein; auch nannten sie dieselbe die Lyra der Barbaren. Hierauf beziehen sich zwei Verse des Dichters Fortunatus:

Romanusque lyra plaudat tibi, Barbarus harpa,
Graecus Achilliaca, Chrotta britanna placet.

Auch noch zu den, dem Mittelalter eigenen Instrumenten gehört die Laute; früh theilte sie mit der Harfe die edle Bestimmung, den Gesang der Dichter (Troubadours und Minnesänger) zu begleiten. Unter den Griechen und Römern war sie entweder unbekannt, oder nicht als musikolisches Instrument im Gebrauch gewesen, wohl aber war sie (in einer sehr viel früheren Zeit) in dem alten Egypten einheimisch. Dorther scheinen die Perser sie einst überkommen zu haben, welche sie nachmals, im VII. Jahrhundert christlicher Zeitrechnung, zu den Arabern brachten **). Ob dann die Laute, nachdem sie mit den

*) Ueber die Musik der neueren Griechen, nebst freien Gedanken über altegyptische und altgriechische Musik. Leipzig 1838, S. 50 u. ff.

**) Die Musik der Araber etc. S. 60 u. ff. — Ihr Name ist

Arabern nach Spanien gekommen, sich zunächst von da aus in dem europäischen Abendlande verbreitet habe? dieses vermag ich nicht zu erörtern; obgleich ich diesen Weg als den wahrscheinlichsten ansehe.

§. 7.

Nach dieser Erörterung, welche insbesondere die früheste Geschichte einiger Instrumente betraf, die in der Musik des Mittelalters — zum Theil nachhaltig selbst bis in unsere Zeit — zu den wichtigsten Rollen berufen waren, wollen wir nunmehr die geschichtlichen Quellen unserer Kenntniss der Instrumente und der weltlichen Musik, vom XIII. Jahrhundert an, weiter verfolgen: Auch von da an mangeln noch geschichtliche Nachrichten, und wir finden nur, gleichsam zufällig, bei französischen Dichtern des XIII. und XIV. Jahrhunderts eine Aufzählung der Instrumente, die sie eben kannten, und die zu ihrer Zeit unter den wandernden Musikanten, *Ménétriers* genannt, — welche je zuweilen einen Troubadour begleiteten, theils in Banden, gemeinschaftlich mit Erzählern, *Jongleurs* und Histrionen umherzogen, — in Gebrauch gewesen sein sollen. Die vollständigste Liste dieser Art möchte wohl diejenige sein, welche in einem der Gedichte von *Guillaume de Machault*, welches die Einnahme von Alexandria zum Gegenstande hat, enthalten ist: die dahin gehörige Stelle, aus einem Manuscript der königlichen Bibliothek in Paris, befindet sich eingerückt in einer schätzbaren Abhandlung, welche den bereits oben genannten Herrn *Bottée de Toulmon* zum Verfasser hat, unter der Ueberschrift: *Instruments de musique en usage dans le moyen âge*, in dem *Annuaire historique pour l'année 1839*,

---

persischen oder arabischen Ursprungs: *El Aud*, woraus das Wort *Leuto, Liuto*, Laute entstand, nicht von dem deutschen Worte: Laut, worauf *Du Cange* (im Artikel *Laudis*) sich bezieht.

publié par la société de l'histoire de France. A Paris, 1838. Ich theile die betreffende Stelle hier vollständig mit, da sie meines Wissens noch sonst nirgends erschienen ist*):

Là avoit de tous instrumens;
Et s'aucuns me disoit: Tu mens,
Je vous dirai les propres noms
Qu'ils avoient et les seurnoms,
Au moins ceuls dont j'ai connoissance,
Se faire le puis sens ventence;
Et de tous les instrumens le Roy
Dirai le premier, si comme jo crois:
Orgues, vielles, micamon,
Rubèbes et *psaltèrion,*
Leus, mounches et *guiternes,*
Dont on joue par ces tavernes;
Cimbales, cuitolles, nacquaires,
Et de *flaios plus de X paires,*
C'est à dire de XX manières,
Tant des fortes comme des légières;
Cors sarrazinois et *doussaines,*
Tabours, flautes traversaines,
Demi-doussaines et *flaustes,*
Dont drult joues quand tu fleustes;
Trompes, buisines et *trompettes,*
Gingues, rotes, harpes, chevrettes,
Cornemuses et *chalemelles,*
Muses d'Aussay riches et belles,
Èles, frétiaux et *monocorde,*
Qui à tous instrumens s'accorde;
Muse de bief qu'on prent en terre,
Trèple, l'eschaqueil d'Angleterre,
Chiphonie, fluios de saus;
Et si avoit plusieurs corseus
D'armes, d'amour et de se gent,
Qui estoient courtois et gent.

*) In Forkels G. d. M. e. e. O. befindet sich ein ähnliches Fragment, welches (ebenfalls von *Guillaume de Machault,* und auch in dem obgedachten Aufsatze von Herrn *Bottée de Toulmont* eingerückt) fast nur eine minder vollständige Version des hier Mitgetheilten zu sein scheint.

Mais toutes les cloches sonnoient,
Qui si très grand noise menoient
Que c'estoit un grand merveille.
Le Roi de ce moult se merveille,
Et dist qu'oncques mais en sa vie
Ne vist si très grant mélodie.

Bibl. Roy. Ms. 25 Lavall. vol. II. fol. 6, vo

Der Dichter *Guillaume de Machault* blühte in der Mitte des XIV. Jahrhunderts; er ist auch in der Literatur der Musik rühmlich bekannt, nicht nur als Erfinder ganz hübscher Melodien zu seinen Lais, Balladen und Liedern verschiedener Gattung, sondern auch als ein kühner, obgleich nicht correcter Contrapunctist *). Sei es auch, dass wir seine Beschreibung des musikalischen Festes nicht wie eine Relation, sondern eben nur als — ein Gedicht zu betrachten haben, so ist es darum nicht minder glaublich, dass ähnliche Feste, zu denen alle nur irgend aufzutreibende Musikbanden von nah und fern berufen wurden, zu seiner Zeit Statt fanden, und dass dabei solche Instrumente, wie diejenigen, die er hier aufzählt, und deren nahe an vierzig sind, in Thätigkeit gesetzt zu werden pflegten, zumal da auch bei andern Dichtern und Schriftstellern derselben Zeit die meisten jener Instrumente genannt werden.

§. 8.

In dem mehrmal gedachten Aufsatze hat Herr *Bottée de Toulmon* die Bedeutung der genannten Instrumente, so weit überhaupt die ihm bekannten Hilfsmittel reichten, zu erklären unternommen. Ich wüsste keinen bessern Weg als denjenigen, den er in dieser Absicht eingeschlagen, zu

*) Wird ja *Guilelmus de Mascandio*, irgendwo selbst von *Franchinus Gaforius* angeführt, indem ihm dieser einen Irrthum in der Notation einer gewissen Stelle nachweist.

verfolgen, und er wird mir gewiss erlauben, auch seine Angaben und Andeutungen hier zu benützen *).

§. 9.

A. Saiteninstrumente.

1) Auf welchen der Ton durch Reibung hervorgebracht wird.

Vielle, Rubeb, Rebec, Symphonie.

Heut zu Tag ist *Vielle* der Name, welcher in Frankreich der in Deutschland sogenannten Leyer (Radleyer, Bauernleyer auch Bettlerleyer) beigelegt wird. Nicht so war es im frühen Mittelalter, und noch im XIII. und XIV. Jahrhundert: damals hiess *Vielle* das edlere Bogen-Instrument, welches man später mit der Benennung *Viola* oder (franz.) *Violon* bezeichnet hat **). *Hieronymus de Moravia*, ein sehr achtbarer Schriftsteller im Fach der Mensural-Musik um das Jahr 1260, dessen Tractat in Handschrift früher bei der Sorbonne, dermal in der königlichen Bibliothek zu Paris verwahrt wird, hat gerade dieses

*) In einer Anmerkung zu dem Titel seines eben erwähnten Artikels über die Instrumente des Mittelalters erinnert Hr. B., es sei dieser nur ein Auszug aus einer sehr ausführlichen Abhandlung über diesen Gegenstand, welche in kurzem erscheinen solle. Nach demjenigen, was ich davon durch die besondere Gefälligkeit des gelehrten Verfassers zu überblicken die Gelegenheit hatte, darf ich versichern, dass dieses Werk eine erhebliche Bereicherung der musikalisch-geschichtlichen Literatur sein wird, deren baldige Erscheinung gewiss sehr zu wünschen ist.

**) In neuerer Zeit haben unsere deutschen Sprachverbesserer hiefür das vielleicht bezeichnendere, nur leider ärgerliche Nebenbegriffe anregende Wort: »Streichinstrument« aufgebracht, und das Wort hat, unter der Autorität von Verlegern und Recensenten, seit einigen Jahren das Bürgerrecht gewonnen.

Bogen-Instrument, noch unter dem Namen *Vielle*, *Vitula*, in einem ganz dafür gewidmeten Capitel, mit der grössten Vollständigkeit und Deutlichkeit beschrieben. Eine wortgetreue Uebersetzung, mit erläuternden Zusätzen und schätzbaren Anmerkungen, hat Herr Perne, weiland Correspondent des Instituts, im Jahre 1827 in die damals unter der verständigen Leitung des Herrn Fétis erschienene ausgezeichnete *Revue musicale* (Nro 44 u. 45) einrücken lassen. Die dort beschriebene *Vielle* hatte fünf Saiten, davon drei blos für die Melodie, zwei aber als sogenannte *bourdons* (Brummsaiten) als begleitender Bass zu dienen hatten *).

Mit der *Vielle* zugleich beschreibt Hieronymus ein anderes ähnliches Bogeninstrument unter dem Namen *Rubeb*; es war von tieferer Stimmung, hatte nur zwei Saiten, und war insbesondere zur Begleitung der *Vielle* bestimmt.

Der *Rebec* war ebenfalls eine Art der Geige, wahrscheinlich unter den Bogeninstrumenten die für minder edel gehaltene. Der Name kommt sehr früh bei lateinischen Schriftstellern vor: *Du Cange* führt (unter dem

*) Forkel G. d. M. II. B. S. 744, widerspricht der Meinung, als sei jemals unter der *Vielle* die Geige zu verstehen gewesen. Aber dieser achtbare Historiograph hatte zu seiner Zeit von dem Inhalte des Werkes jenes *Jerome de Moravie* (den er nur dem Namen nach in seiner allg. Lit. d. M. anzeigen konnte,) noch keine Kenntniss. — Einem Deutschen kann sich leicht die Verwandtschaft des Wortes *Vitula* oder *Vidula* mit dem Worte Fidel aufdrängen, auch wird hierauf gedeutet in J. Grimm's deutscher Grammatik, III. Th. Seite 468. Uebrigens soll das Wort *vieller, violer*, sogar auch für das Spiel anderer Instrumente, namentlich der Saitenmusikinstrumente, gebraucht worden sein. „Der Esel, der die Harfe spielt" — (eine auch anderwärts beliebte allegorische Figur,) auf einer Mauer der Cathedrale zu Chartres, heisst nach unter dem Volke daselbst: *L'âne qui vielle*. So auch nur ist es zu erklären, wie der Name *Vielle* oder *Viele* in Spanien auf die Guitarre übergegangen ist, die dort den Namen *Vihuela* oder *Viquela* führt.

Artikel *Baudosa*) eine Stelle aus einem, auf der königlichen Bibliothek zu Paris befindlichen Manuscripte *de vita Caroli M.* an, welche mit den Worten schliesst:

Quidam rebecam arcuabant
Multebrem vocem confingentes

und noch gegen Ende des XVI. Jahrhunderts erscheint die Diseant-Violine unter dem Namen *Rebecchino* oder *Ribecchino*.

Zu den Bogen-Instrumenten gehört endlich auch das alte original celtische *Crwth*, welches unter den Einwohnern von Wales noch im Gebrauch sein soll, und von Herrn Fétis in dem *Résumé philos. de l'hist. de la mus.* vor desselben *Biblogr. univ. des musiciens* umständlich beschrieben ist: mit vier Sangsaiten und zwei Bourdons. Dessen Verwandtschaft mit der *Vielle* des *Hieronymus de Moravia* ist nicht zu verkennen *).

Nicht zu den Bogeninstrumenten, doch noch zu denjenigen, deren Saiten durch Reibung zum Klang gebracht werden, gehört die, in einer frühen Zeit so genannte *Symphonie*, auch *Chifonie;* es ist die bereits besprochene Leyer mit dem Rade, die in Frankreich — wie es scheint — den Namen *Vielle* erst damals erhielt, als das einst also genannte Bogeninstrument diesen Namen abgelegt, und dafür *Viola* oder (fr.) *Violon* angenommen hatte. Die Leyer, mittlerweile schon lang in Verachtung versunken, war den Blinden und Bettlern preisgegeben. Dass aber dieses Instrument (die *Vielle* in der neueren Bedeutung) einst wirklich den Namen *Symphonie* (oder auch *Chifonie*) geführt hatte, erweis't Herr *Bottée d. T.* durch einige Stellen älterer Autoren: *Eustach Deschamps* sagt: *Aveugle chifonie aura;* bei *Gerson* heisst es: *tale instrumentum*

*) *Du Cange* war offenbar in einem Irrthume, als er unter der »*Chrotta* der Cambren und Angeln« — (der *Chrotta brittanna* in dem oben citirten Verse des *Fortunatus*) eine Pfeife verstanden haben wollte.

vindicaverunt ipsi coeci; und in einer handschriftlichen Chronik von *Bertrand du Guesclin* wird die *Symphonie* das *instrument truant* genannt *).

2) Instrumente, deren Ton durch Ausschnellen der Saiten hervorgebracht wird.

a) Mit Darmsaiten bezogen.

Cythare, Harfe, Laute und Guitarre.

Die Cythare des Mittelalters ist mit der antiken Cythare so wenig, als mit der bei uns sogenannten Zither zu verwechseln, obgleich sie die Verwandtschaft mit jener nicht verläugnet: sie war, nach der von Herrn B. angeführten Beschreibung bei *Gerson,* ein Instrument in Dreieckform, welches der Spieler sich mit einer Seite des Dreiecks an die Brust legte; die Saiten waren nach der Quere gespannt, und zwar von oben herab an der Länge abnehmend. (Tafel II. Fig. 9.)

Die Harfe, der ihr eigenen Gestalt nach männiglich bekannt, bedarf keiner Beschreibung. Die grössere oder mindere Zahl der Saiten ändert an ihr das Wesen so wenig, als den Namen. Obgleich, (wie Hr. B. anführt,) der Dichter *Guillaume de Machault* irgendwo von einer

*) Die Benennung *Symphonie* scheint zu allen Zeiten vorzüglich solchen Instrumenten beigelegt worden zu sein, welche mehrere harmonirende Töne zugleich angeben konnten; so legt noch Prätorius (1619) diesen Namen dem Clavier bei. Aus gleichem Grunde mochte solchen einst die Leyer führen, bei welcher ein symphonischer Brummbass (Schnarrsaite) immer mittönt. Wenn aber *Isidorus Hispalensis (Gerberti Scriptores de mus medii aevi I. p. 24* u. f. sagt: *Symphonia vulgo appellatur lignum cavum ex utraque parte pelle extensa, quam virgulis hinc et inde musici feriunt, ftque in ea ex concordia gravis et acuti suavissimus cantus;* so ist darunter offenbar eine Trommel gemeint, in welcher wir freilich jenen *suavissimus cantus* nicht leicht herauszufinden wüssten.

Harfe mit 25 Saiten spricht, müssen solche insgemein doch von kleiner Dimension und mit einer geringeren Zahl von Saiten gebaut gewesen sein, indem, wie Herr B. bemerkt, der *roi des ménétriers* immer mit einer Harfe in der Hand abgebildet gefunden wird. Nur dieser und die *Seigneurs* durften ihren Gesang, namentlich die *Lais*, mit der Harfe begleiten, und es war dies die dem *roi des ménétriers* vorbehaltene Function. — In deutschen Landen hat in dem Gebrauch der Harfe niemals eine Einschränkung ähnlicher Art Statt gefunden.

Die Laute und die Guitarre haben im Wesentlichen ihre Form immer beibehalten: der Körper der einen war ausgebaucht, jener der andern platt. — Die Zahl der Saiten (Darmsaiten) an denselben kann verschiedentlich gewechselt haben; die überreiche Besaitung der Laute gehört jedenfalls einer sehr viel spätern Zeit an *).

b) Mit Metallsaiten.

Psalterium, Pandora, Mandora, Cystre oder Citre.

Die mit Metallsaiten bezogenen Instrumente wurden nicht (wie die vorigen) mit dem blossen Finger gespielt, sondern mit einer Feder, oder mit dem Plectrum, (einem, mit einem Fingerhut an den Fingern befestigten Stückchen eines Kiels) gerissen.

Das älteste dieser Reihe ist jenes Psalterium, dessen die oben angeführten alten musikalischen Scriptoren, *Cassiodorus* und *Isidorus Hispalensis* gedacht; eine Art der Cythara in der Form eines Dreiecks, — *similitudo cytharae barbaricae in modum Deltae literae* — in welchem man ein Sinnbild der h. Dreifaltigkeit und verschiedener mystischer Kräfte zu erkennen glaubte. Von der eben vorhin gedachten (mittelalterlichen) Cythara aber unter-

*) Vgl. die Tabulaturen der älteren Praktiker etc. Zweiter Artikel: die Lautentabulatur, in der Leipz. Allg. mus. Zeitung, Jahrg. 1831, Nro 9.

scheidet sich das Psalterium durch seine umgekehrte Stellung; die Spitze des Dreiecks kommt nämlich oben zu stehen; die längeren (tieferen) Chorden sind am unteren Theil des Delta, die kürzeren oben. Einige alte Autoren nannten dieses Instrument auch *Nabla*, nach einem ähnlichen Instrument der Hebräer, (welches mit seinen zehn Saiten den Decalogus figürlich anzeigte, jedoch, nach den davon gegebenen Abbildungen, in einem viereckigen Rahmen bestanden haben soll, in welchem die Saiten vertikal gespannt waren).

Eine andere Art des Psalteriums war diejenige, an welcher die Saiten nicht von beiden Seiten frei liegend eingerahmt, sondern über einen dreieckigen Resonanzkasten gespannt waren. (Taf. II. Fig. 10.) Auch ein solches Psalterium beschreibt schon S. Augustin (im Anfang des VI. oder gegen Ende des V. Jahrhunderts) *). In dieser Gestalt hat das Psalterium (auch mit diesem Namen) sich unter einsamen Musikliebhabern lang, bis zu unsern Tagen erhalten.

Ebenfalls eine Art des Psalteriums, zur eigentlichen Gattung der Cytharen gehörig, muss jenes Instrument gewesen sein, welches unter den Namen *Rotta*, *Rota*, *Rotha* oder *Rocta* vorkömmt (auch noch unter jenen bei *Guil. de Machault* genannt ist). *Rocquefort* und einige andere sollen es, (wie Herr B. anführt,) auf die Leyer mit dem Rade bezogen haben, offenbar ein Irrthum, zu dem sie durch den Namen *Rota* verleitet worden seien. Aber auch Herr B. scheint nur durch die Aehnlichkeit des Wortklanges bestimmt worden zu sein, in der *Rotta* oder *Rocta* die *Chrotta* der Cambro-Britten zu vermuthen: die von *Du Cange* in dem Artikel *Rocta* angeführten Stellen

*) *Lignum concavum tanquam tympanum pendente testudine, cui ligno chordae inaituntur.* (Citat bei *Du Cange*, im Artikel *Psalterium.*) Ein solches scheint das Instrument zu sein, welches auf dem Fries von *Bocherville* die siebente Figur in der Hand hält.

lassen, meines Erachtens, keinen Zweifel übrig, dass die *Rotta* ein, zur Gattung der Cytharen gehöriges Instrument, und von dem antiken Psalterium nur durch die Figur verschieden war, indem sie jene regelmässige Figur des Dreiecks gegen eine willkührliche andere vertauscht hatte *).

Die Namen Pandora, Mandora, *Cistre* oder *Citre*, zeigen eben nur lauten- oder guitarren-artige Instrumente an, welche mit Metallsaiten bezogen waren **).

3) Instrumente, deren Saiten geschlagen werden.

Das Hackbret — das Clavier.

Unter die Instrumente mit Metallsaiten, deren Saiten geschlagen werden, gehört zuerst das Hackbret, nämlich der bei uns sogenannte Cymbal *(gen. masc.)*, von den Zigeunermusiken her wohl bekannt, bei welchen man ihn

---

*) Unter dem Artikel *Rocta* führt *Du Cange* insbesondere Folgendes an: *Rotta. Epist. 89. inter utia quae Bonifacii Moguntini Archiep. nomine edita sunt: Delectat me quoque cytharistam habere, qui possit cytharizare in cythara, quam nos appellamus Rottam, quia cytharam habet.* Und ebendaselbst: *Notkerus in symbolum Athanasii apud Schilterum in V. Rotta: Sciendum est, inquit, quod antiquum psalterium instrumentum decachordon utique erat, in hac videlicet Deltae (Δ) figura multipliciter mystica. Sed postquam illud Symphoniaci quidam et tudicratores, ut quidam ait, ad suum opus traxerunt, formam utique ejus et figuram commodidati sunt habitum fecerunt, plures chordas annectantes et nomine barbarico rottam appellantes, mysticum illum tranitatis formam transmutando.* Eine solche *Rotta*, an welcher die Spitze des mystischen Dreieckes in den Halbkreis verwendelt worden, scheint diejenige Cythere zu sein, welche auf dem Fries von *Bocherville* die sechste Figur zeigt.

**) Bei *Cassiodorus* und *Isidorus* in den oben S. 188. angeführten Stellen ist ein Instrument Namens *Pandura* unter den Blasinstrumenten angeführt, und zwar die Pans-Pfeife. In diesem Begriff scheint der Name sehr früh erloschen zu sein

oft mit grosser Geschicklichkeit, und sehr entsprechender Wirkung zur Ausfüllung der Harmonie, behandelt zu hören bekommt. Herr B. führt dieses Instrument unter dem Namen *Tympanon* (nicht *tympanum*) auf, unter dem wir es nicht kennen: auch soll es zuweilen der *Dulcimer* genannt worden sein. Glaublich ist das Hackbret sehr alten Ursprungs, und dass es die Idee, so wie schon den Namen, zu den späteren Clavier-Instrumenten gegeben hat, scheint ausser Zweifel zu sein *). Bei Gelegenheit dieses Artikels führt Herr B. unter drei Namen Instrumenten an, welche — wie er sich ausdrückt — obgleich von den französischen (alten) Schriftstellern nicht aufgezählt, darum nicht minder vorhanden waren: das *Clavicembalum*, das *Clavicordium*, dann ein drittes mit dem sonderbaren Namen *dulce melos*; alle drei sollen in einer vorhandenen Handschrift aus dem XV. Jahrhundert vollkommen und genau beschrieben sein **).

---

*) *Cymbalum* bedeutete im mittleren Latein eine Glocke oder Glöckchen; daher die Cymbeln, französisch *timbales*. Später wurde unter *Cembalo* immer das Clavier verstanden.

**) Auch bei Sebastian Wirdung (1511) findet man vier verschiedene Arten des Claviers beschrieben und abgebildet: das *Clavicordium*, das *Virginal*, das *Clavicimbalum* und das *Clavicitherium*, welche also auch hier schon im XV. Jahrh. im Gebrauch gewesen sein mussten. Uebrigens waren die Claviere, schon durch ihren räumlichen Umfang minder tragbar, von jeher mehr dem harmonischen Studium gewidmet, und der „Hausmusik" eigen, darum auch wohl nur von den Schriftstellern weniger besprochen, als diejenigen Instrumente, welche bei öffentlichen Musiken figurirten. Sie werden auch jetzt noch nicht unter die Orchester-Instrumente gezählt, so wenig als die (vollends met- und nagelfeste) Orgel, welche, selbst ein Orchester, ihren unwandelbaren Ehrenplatz im Dienst der Kirche einnimmt. Hinsichtlich dieses Instruments — mit Vorzug das *Organum* genannt, müsste ich den wissbegierigen Leser auf die, der Geschichte desselben eigens gewidmeten Werke verweisen. Forkel behandelt dieselbe im II. B. S. 351 bis 375; dann 723 bis 733.

§. 10.

B. Blasinstrumente.

Unter den Blasinstrumenten sind zunächst die tragbaren Orgeln (auch schon bei *Machault*) erwähnt. Sie mussten sehr klein sein, indem der Spieler mit der linken Hand den Blasebalg bewegte, und mit der rechten über die Tasten hinfuhr; wie in einem Manuscripte in der königlichen Bibliothek in Paris zu sehen sei. Als eine Sonderbarkeit an den Abbildungen dieser Instrumente bemerkte Herr B., dass die langeren, also tiefer klingenden Pfaifen, nicht selten zur rechten Hand des Spielers stehend gefunden werden. Eine solche Anordnung könne man auch auf dem Gemälde der heiligen Cäcilia von Raphael sehen *).

Unter den Blasinstrumenten, welche durch den Athem des Spielenden tönend gemacht werden, stehen oben an: die Flöten. In der Periode, von welcher hier die Rede ist (und bis tief in das XVII. Jahrhundert) unterschied man zwei Hauptgattungen: die gerade Flöte und die Querflöte. Jene nannte man insbesondere *flutes à bec*, Schnabelflöten, in Deutschland Blockflöten. Seitdem die ganze Gattung als Orchester-Instrument ausser Gebrauch gekommen, gelten sie uns nur für Pfeifen; die edlere Benennung der Flöte legen wir jetzt ausschliessend nur der (freilich seitdem sehr verbesserten) Querflöte bei.

Das *Flajos* (anderwärts auch *Flajole*) war Herrn B. zufolge eine Schnabelflöte der kleinsten Art, das jetzt sogenannte *Flageolet;* (worauf auch wirklich die Etymologie zu deuten scheint.)

Das *Flajos de saus* (*saule,* die Weide) war eine rohe Pfeife, wie solche aus der Rinde der Weide im Frühjahr geschnitten werden. Das *Fretel* oder *Frettau* war nach

*) Der Maler zeichnete die Orgel vermuthlich nicht nach der Natur, sonder nach seiner Phantasie, für welche er, nach Horazens Ausspruch, nicht verantwortlich ist.

Digitized by Google

Herrn B. das Pfeifchen, welches jetzt gewöhnlich *galoubet* genannt wird; es war nur mit drei Löchern für die linke Hand bestimmt, indess die rechte auf irgend einem Tambourin dazu den Rhythmus schlagen konnte. (Man sieht es jezuweilen bei den Bärentreibern, oder bei den Lumpensammlern auf dem Lande.)

Die gerad en Flöten sowohl, als die Querflöten, hatte man von höherer und tieferer Stimmung, nämlich von grösserer und kleinerer Dimension. Selbst von dem *Flajos* muss es, nach der bei Machault gegebenen Andeutung, mehrere Abstufungen gegeben haben.

Die *Pipe* und die *Fistule* müssen ebenfalls Pfeifen, vielleicht nur anderer Art oder Dimension gewesen sein.

Bei der Rubrik Flöten erübrigt nur noch von der *Flute bréhaigne* zu sprechen: Herrn B. zufolge nahm dieses Instrument den niedrigsten Rang ein, und war nichts anderes, als ein *Mirliton:* eine Stelle bei *Mersenne (Traité des instruments, p. 230)* lasse hierüber keinen Zweifel übrig *).

Das Wort *Muse* hat verschiedene Arten von Instrumenten angezeigt, darunter die *Musette, (tibia utricularis);*

---

*) *Mirliton,* nach dem *Dictionnaire* der Academie, ist ein offenes Rohr, an dessen oberem Ende eine Zwiebelhaut oder ein Goldschlägerhäutchen aufgebunden wird, durch welches man singt, oder vielmehr summt; wie dergleichen die Kinder sich als ein Spielzeug anfertigen. Ein ähnliches, in grösserem Maassstabe, beschreibt *Mersenne* s. a. (l. unter dem sonderbaren Namen *Eunuque:* es ist am unteren Ende etwas erweitert: eine Art von Sprachrohr, wodurch der Ton wohl sehr verstärkt werden mag. Am oberen Ende ist eine Kapsel mit einer kleinen Oeffnung, durch welche man singt, ohne den Mund gleich auf das Blättchen zu bringen. — Das Uebereintreffen der Worter *Eunuque* und *bréhaigne* in einem gemeinsamen Begriffe — dem der Untauglichkeit zur Zucht — *bréhaigne* heisst nämlich unfruchtbar (bei den Thieren), bestätiget unwiderleglich die Richtigkeit der von Herrn B. beigebrachten Erklärung.

doch ist Herr B. der Meinung, es sei, so wie auch die *Chalemie*, ursprünglich ein noch rohes Hautbois gewesen, wie die Schalmey, welche die Kinder aus einem grünen Getreidehalm verfertigen *). Die *Douçaine* (den Dulcian) hält Herr B. mit allem Grund, für ein Hautboie (ein Rohrinstrument) grösserer Gattung, den Vorgänger des Fagottes: es gab auch eine solche, die um eine Octave höher stand, und *Demi-douçaine* genannt wurde **).

Die *Chevrette* und die *Cornemuse* waren Sackpfeifen; man nannte sie später *Chalemie*, (Schalmey). In einer viel früheren Zeit soll man sie *Chorus* genannt haben.

Die *Buccines* (auch *buisines*), die *Trompes*, waren Blechinstrumente für kriegerischen Gebrauch; eine Art von Trompeten, von den unsrigen in der Form verschieden, da — wie Herr B. richtig bemerkt — die Untertheilung derselben in Prim- und Secund- (Discant-) Trompeten, Tenor oder *Bourdon*, dann Bass, sonst *Saquebute*, (Trombon mit dem Bügel) erst gegen das XVI. Jahrhundert geordnet worden sei.

Die *Cornets* waren glaublich im Ursprung wirklich Hörner von Thieren, welche man auf die Gefahr, die Lunge zu zersprengen, anblasen mochte, und deren man sich im Kriege und beim Waidwerk bediente. Später machte man deren von Holz, die leichter ansprechen mochten. Man brachte an denselben Löcher an, um, wie ans andern Instrumenten, mehrere Töne hervorbringen zu

---

*) *Chalemie, Chalumeau*, deutsch Schalmey (von *calamus*, ein Rohr, abgeleitet) scheint im Allgemeinen die Gattung von Instrumenten zu bezeichnen, deren Ton durch ein aufgesetztes (oder natürliches) Röhrchen, oder durch eine lockere Zunge (wie am Schilf- oder Haberrohr hervorgebracht, und mittelst Zusammenpressen der Lippen modificirt werden kann, im Gegensatz der Pfeifen, oder Blockflöten) bei welchen der Ton hervorgebracht wird, indem der Wind über den sogenannten Kern streicht.

**) Ein Mehreres über den Dulcian kommt in der Folge bei Prätorius vor.

können. (In dieser Gestalt hatten sie in Deutschland den Namen Zinken, italienisch *Cornetti.*) Sie wurden von verschiedener Tonhöhe verfertiget; jetzt, sagt Herr B., sei davon noch der *Serpent* als Bass-Cornet übrig *).

Die *Cors sarrazinois* müssten Corneten von sehr hohem und scharfem Ton gewesen sein.

C. Schlag- oder Schallinstrumente.

Indem Herr B. von den Schlag- oder Schall-Instrumenten spricht, dahin die Trommeln und Cymbeln gehören, bemerkt er nur, dass auch die *Nacaires* und die *Timbres* uns nicht minder bekannt seien: es seien diess wohl nichts anderes, als die Timbalen und die *Tambours de Basque.*

Endlich sagt Herr B., habe man sich wohl noch mancher anderer Instrumente bedient; er gesteht aber, dass er über einige im Zweifel geblieben, über andere keinerlei Nachweisung habe finden können. Zu den ersteren zählt er die *Citole,* die er jedoch für eine Art von *Cithare* zu halten geneigt ist, weil bei einem alten (französischen) Dichter, Orpheus die Dämonen der Unterwelt durch das Spiel der *Citole* zum Mitleid bewegt, also durch ein Instrument, das zu des Dichters Zeit für ein der Lyra oder Cythara der Mythologie ungefähr gleichgeltendes gehalten sein mochte. Zweifelhaft sei auch das *Choron;* zwar gebe davon Gerson zweimal Erklärungen, die hinsichtlich der Klarheit nichts zu wünschen übrig lassen; nur Schade,

*) Der *Serpent* scheint von viel späterer Erfindung zu sein, da selbst Prätorius von ihm schweigt. Er scheint in Deutschland nie einheimisch geworden zu sein, und kam nur bei der Militär-Musik noch vor einiger Zeit vor, wo er aber schon lang wieder durch die Basspaukne und ähnliche neuern Blechinstrumente ersetzt ist. Uebrigens war bis in das vorige (XVIII.) Jahrhundert das *Cornet* (der Zink) in verschiedenen Abstufungen von Höhe und von Stärke, ein geschätztes Orchester- und Chor-Instrument; worüber Prätorius die vollständigste Nachweisung gibt.

dass eine die andere anfhebt, dann einmal sei es das *Tympanon* (Psalter oder Hackbret), das andere Mal eine *Musette* (Schalmey.) — Ueber die Bedeutung der unter dem Namen *Eschaqueil d'Angleterre* und *Èles* angeführten Instrumente will sich Herr B. aller Muthmassungen enthalten, und was die *Gigue*, das *Enmorache*, das *Micamon* und die *Trépie* betrifft, so gesteht er, dass ihm solche gänzlich unbekannt sind. — *Davus sum non Oedipus;* glaublich waren es Instrumente, deren Namen auf die Nachwelt zu kommen ohnehin nicht verdienten. Nur in Beziehung auf die *Gigue* meine ich hier eine Ergänzung versuchen zu können: Mit dem Namen *Gigue* wurde in einer späteren Periode ein gewisser Tanz-Rhythmus bezeichnet; (worüber man irgend ein Wörterbuch der Musik nachlesen kann.) Indessen kann, wenn die *Gigue* in der Reihe von Instrumenten aufgezählt wird, kaum etwas anderes als eine Geige (Gige) vermuthet werden: Die Etymologie scheint für einen Deutschen allzu deutlich darauf hinzudeuten, und der Gebrauch bei alten deutschen Schriftstellern in solcher Bedeutung wird von J. Grimm (deutsche Grammatik a. a. O.) nachgewiesen. Auch ein französischer Dichter, welchen *Du Cange* (in dem Artikel *Vitula*) anführt, sagt:

Psalteres, harpes et vieles,
Giges, et Chifonies beles.

und Dante (*in paradiso, cant.* 14. eben daselbst citirt) sagt:

Et come gigu et harpa in tempra tesa
Di molte corde fan dolce tintino

§. 11.

Herr B. schliesst seinen Aufsatz mit „einigen kurzen Bemerkungen," welche ihm der Stand der hier besprochenen Instrumente aufdringt: „Es ist gewiss," sagt er, „dass — wenn nicht auch andere Nachrichten uns den tiefen

Standpunkt anzeigten, auf welchem die Tonkunst sich noch in jener Epoche (dem XIV. Jahrh. befand, wir davon durch die eben gegebene Darstellung überzeugt werden müssten. Die Instrumente waren allerdings sehr zahlreich; man könnte sogar glauben, deren System wäre reicher gewesen, als in unsern Tagen, weil jedes derselben seine „„Familie““ vollständig hatte *). Aber eben dies lässt mich einen ganz entgegengesetzten Schluss ziehen: allerdings unterschied man in der (Vocal-) Composition Sopran-, Alt-, Tenor- und Bass-Stimmen; und da die Instrumental-Musik gewisser Maassen der Vocal-Musik angereiht war, so waren die Instrumente genöthiget, Ton für Ton der Stimme zu folgen, mit welcher sie im Einklang spielten; und auch diese Verbindung erfolgte erst in einer späteren Zeit. Vor dem XVI. Jahrhundert war ein Orchester eine larmende und ungeordnete Vereinigung aller Instrumente, die man eben aufbringen konnte; keine musikalische Idee leitete die Auswahl, die man unter ihnen treffen konnte. In der That, welche vernunftige Wirkung mochten so rohe Instrumente gewähren, wie die Weidenpfeife, oder das Haberrohr und vollends die *Flute bréhaigne!*“

§. 12.

Es ist begreiflich, dass ein musikalischer Landsturm, wie ihn dort der Dichter beschrieben hat, — ein Aufgebot so vieler von nah und fern berufener Musikbanden, mit

*) Dass damals die Instrumente schon wirklich in Discant, Alt, Tenor und Bass eingetheilt gewesen, wie der Ausdruck „Familie“ voraussetzen scheint, ist um so mehr zu bezweifeln, da die Kenntniss der Abgränzung der Menschenstimmen (in dieser Periode) selbst unter den Theoretikern nicht ganz ins Klare gediehen war, viel weniger, dass die ungelehrten Musikanten solche gekannt, und zu benützen verstanden hätten. Auch beziehl dies Herr B. in dem gleich nachfolgenden Satze sehr richtig auf eine etwas spätere Zeit.“

so mannigfaltigen, schon vor Allem unmöglich auf einen gleichen Stimmungston zu bringenden, an sich noch sehr rohen, mitunter wahrhaft kindischen, grösstentheils schon auf ton- und sinnloses Geräusch berechneten Instrumenten, nur eine solche Musik zuwege gebracht haben konnte, die wir heut zu Tag mit dem dafür eingeführten Namen „Schariwari" zu bezeichnen pflegen. Kamen nun gar noch die Glocken der Stadt hinzu, *(toutes les cloches sonnoient,)* so mochte der König sich allerdings über dieses *„moult"* verwundern, und bethauern, „dass er in seinem Leben keine so grosse Melodie gesehen;" *(qu'oncques mais en sa vie, ne vist si très grant mêlodie.)* — Aber musikalische Aufgebote und Feste dieser Art waren doch wohl nur seltene Ereignisse, und es bleibt immer noch die Frage übrig: wie denn die Musik einzelner, durch vielfältige Wiederholung wenigstens zusammen eingeübter Banden in der gedachten Periode (oder noch früher) beschaffen gewesen sein mochte? Nun scheint es mir zwar nicht gerade nothwendig, den wandernden Musikanten damaliger Zeit allen musikalischen Sinn, ja (wie Forkel es gemeint zu haben scheint) *) sogar die Fähigkeit für Melodie abzusprechen: Diatonischen Gesang hat man ja sogar bei wilden Völkerstämmen gefunden, deren einstige Lehrerin nur die Mensehen-Natur gewesen sein konnte; unsere Spielleute im frühen Mittelalter mussten solchen doch schon im Choralgesang der Kirche, selbst im Volksliede und unter den Ihrigen oft gehört und in sich aufgenommen haben. Gab es wirklich, wie man anzunehmen pflegt, damals überhaupt keine andere Musik mehrerer Instrumente, als im Unison, so darf man um so mehr glauben, dass der Anführer der Bande bei den ihm untergeordneten Mitgliedern die Einmengung eines, sein Spiel störenden, offenbar falschen Tones schwerlich gestattet haben würde. Und war bei den *Ménétriers,* selbst im XIV. Jahrhundert, die Kenntniss der vielstimmigen

*) G. d. M. II. B. S. 377.

Harmonie noch nicht voraus zu setzen, so war ihnen doch die Consonanz der Quinte und der Octave nicht mehr ganz fremd, die sie auf mehreren der üblichen Instrumente (wie z. B. auf der Geige mit den sogenannten *bourdons*, oder der Leyer mit dem Schnarrbasse) nach Umständen zu gebrauchen gelernt haben konnten; und eine solche Harmonie an gewissen Stellen war bei der Bande vielleicht schon in der Regel eingeführt. Dennoch, wenn wir hinwieder erwägen, dass diese Leute, bei ihrer unstäten und ungeregelten Lebensweise, verachtet, ja für recht- und gesetzlos gehalten *), wenig Antrieb gehabt haben mussten, sich in ihrer Kunst zu vervollkommnen; dass sie im Verein mit Gauklern und Possenreissern, Erzählern und Sängern abgeschmackter, nicht selten unflätiger Mähren und Lieder, mehr bemüht waren, auf solchen Wegen als durch die Musik, ein ihnen meistens an Rohheit ähnliches Publikum zu unterhalten; dass es ihnen selbst an eigenem Geschmack eben sowohl mangelte, als an Mustern, nach denen sie sich hätten heranbilden können; so kommen wir endlich immer wieder zu dem Schlusse: dass ihre Musik in hohem Grade armselig, ungeregelt, geschmacklos und unedel gewesen sein musse. Wenn nun aber die Instrumental-Musik ausschliessend in den Händen solcher wandernden Spielleute und Histrionen war; wenn die damals (für den Dienst der Kirche) schulmässig erzogenen eigentlichen Musiker, oder sogenannten *cantores*, sich mit Instrumental-Musik überhaupt weder als Compositoren noch ausübend befassten, höchstens, dass einer oder der andere von diesen sich mit der (damals noch äusserst schwerfälligen) Orgel, oder daheim, mit einem der Harmonie fähigen Instrumente, (wie etwa mit der Laute) mehr nur wie mit einen Canon für harmonische Studien, oder aus besonderer Liebhaberei beschäftigte: so ergibt sich, dass eine Vereinigung von Instrumenten, welche den Namen eines Orche-

*) Forkel G. d. M. II. B. S. 748

sters (einer „Tonbühne") verdient hätte, damals in der Wirklichkeit nirgends bestanden haben konnte, und dass eine solche nur in der Phantasie des Dichters, oder des dichterischen Bildners lebte, der sich seines Vorrechtes bedienend, das Gemeine zu veredeln, eine Bande *Menetriers* als gekrönte Häupter, und eine himmlische Heerschaar mit dem Tonspiel der „varenden Lüte" vorstellen durfte.

. . . . . *Pictoribus atque poetis*
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.

§. 13.

Wir haben keinen Grund, uns den Zustand der Instrumente und der Instrumental-Musik in derselben Periode in Deutschland besser als in Frankreich beschaffen vorzustellen. Hier wie dort waren es wandernde Spielleute, (fahrende Leute) die sich allein damit beschäftigten, und ihr Wesen ganz in demselben Geiste trieben. Auch ein Seitenstück zu der *Confrèrie* und deren Oberhaupt, dem *Roi des ménétriers*, entstand in deutschen Landen wenig später, noch im XIV. Jahrhundert, nämlich: das damals so genannte „Königreich der fahrenden Leute:" in mehreren deutschen Landen waren die Landesherren von den Kaisern mit der Gerichtsbarkeit über Mimen, Histriones und Musici förmlich belehnt; sie ernannten dann einen Vicarius, welcher diese Gerichtsbarkeit in ihrem Namen ausübte, und den Titel des Pfeiferkönigs führte *).

Aber ein neues Institut entstand im folgenden XV. Jahrhundert: jenes der zunftmässigen Musikanten, die in vielen deutschen Städten, unter der Benennung Stadtpfeifer, auch Thurner, aufgenommen wurden. Sie genossen Bestallungen aus dem städtischen Säckel oder zum Theil aus Stiftungen, wogegen sie die Obliegenheit

*) Forkels G. d. M. II. B. S. 751.

hatten, die Stunden vom Thurme herab auszublasen, auch sich bei Umgängen und Feierlichkeiten nach Anordnung des Stadtrathes verwenden zu lassen. Ausserdem waren sie für ihren und ihrer Gehilfen Lebensunterhalt auf den Verdienst bei Hochzeiten, Gastereien und Tanzmusiken angewiesen und privilegirt. Wie zu anderen zunftmässigen Handwerken musste der Lehrling eine gewisse Anzahl von Jahren unter Anleitung des Meisters zubringen, und erst alle, oder die meisten Instrumente erlernt haben, um als Geselle freigesprochen zu werden, und dann sich bei einem Meister verdingen zu können.

Diese Einrichtung, wie beschränkend für das Talent sie uns jetzt dünken mag, konnte und musste damals zur Vervollkommnung der Technik musikalischer Kunst, und in dessen Folge zur Verbesserung der Instrumente bedeutend beitragen. In letzterer Beziehung insbesondere müssen noch im XV. Jahrhundert selbst erhebliche Fortschritte erfolgt sein *): über die Instrumente dieser Periode sind wir auch schon besser, als über die, bisher nur allzu oberflächlich angezeigten Instrumente der abgewichenen langen Periode unterrichtet: achtbare deutsche (musikalische) Schriftsteller aus dem Anfang des XVI. Jahrh., ein Sebastian Virdung, ein Martin Agricola, ein Ottmarus Luscinius (Nachtigall) haben uns die Beschreibung, und theils Abbildungen, der zu ihrer Zeit gebräuchlichen Instrumente hinterlassen, und wir sind anzunehmen berechtigt, dass dieselben Instrumente unmittelbar vorher — also noch im XV. Jahrhundert — ihre Ausbildung schon erhalten hatten: wir finden dort die

*) In des Herrn *Fétis* biogr. Lexicon finde ich einen *Jean Kerlin*, Geigen- und Lautenmacher aus der Niederbretagne angezeigt, von welchem Jemand in Paris (im Jahre 1804) eine Violine, oder eigentlich eine Viola als Violine bezogen, besass. Im Innern war die Inschrift: *Joann. Kerlino ann. 1449.* Das Instrument war übermässig gewölbt, und hatte statt des Wirbelkastens ein Wirbelbrett von Elfenbein mit vier Löchern.

Geige, viersaitig, zwar noch mit Bünden wie an der Laute, auch noch ziemlich unförmlich, doch schon mit der ganz ordentlichen Ausschweifung an beiden Seiten des Körpers, welche an den früheren gemangelt hatte, oder nur wie an der Guitarre schwach angedeutet war; — wir finden hier Block- und Querflöten, Schalmeyen, Krummhörner, Zinken, Trompeten und Posaunen; jede Gattung in verschiedenen Dimensionen für höhere und tiefere Stimmung, und dem gemäss mit verschiedenen Namen oder Bezeichnungen; ferner: Harfen, Cythera und Lauten, auch Klaviere und (tragbare) Orgeln; — durchaus Instrumente, geeignet den Anforderungen einer verhältnissmässig vorgeschrittenen Technik zu entsprechen*).

Gleichwohl darf man sich von der Kunst der Instrumentalisten damaliger Zeit immer noch keine grosse Vorstellung machen: sie waren blos mechanisch erzogene Musikanten; selbst die Nothwendigkeit, alle, oder die meisten Instrumente zu lernen und auszuüben, würde kaum einem dieser Leute gestattet haben, es auf einem derselben zu grosser Vollkommenheit zu bringen **). Dazu kam aber als wesentliches Hinderniss eines reellen Fortschrittes in der Kunst, bei gänzlichem Mangel an Vorbildern,

*) Musica gedutscht und ausgezogen durch Sebastianum Virdung, Priester von Amberg etc. Strassburg 1511. — Musica instrumentalis deudsch etc. von Martin Agricola, Wittemberg 1519. — *Ottomari Luscinii Musurgia seu Praxis musicae. Argentorati 1536.* — (Bei Seb. Virdung 1511 sind jedoch die Geigen noch mit Stillschweigen übergangen.)

**) Wenn dennoch irgendwo ein Mann ausser der Zunft Instrumente trieb, und zu einiger Vollkommenheit brachte, so war dies wie eine Ausnahme von der Regel zu betrachten; eine solche war der blindgeborne Conrad Paulmann aus Nürnberg, der auf der Orgel, Violine, Flöte, Cyther und Trompete vielen Beifall erwarb, und an mehreren fürstlichen Höfen sehr geschätzt war. Er starb zu München, nachdem er mehrere Schüler gebildet hatte, im Jahre 1473. Gerber im alten Lexicon.

(die sie selbst in der Kirche an der Orgel noch nicht fanden) der Mangel eigentlich musikaliseher Elementar-Kenntnisse: sie bildeten eine, von der Klasse der wissenschaftlich erzogenen Musiker von den sich ausschliessend so nennenden Sängern *(cantores)* — gänzlich geschiedene Klasse: an deren Schulen aber, in welchen die Theorie der Musik, der Gesang vom Buche und der ganze damalige Inbegriff des Contrapunktes gelehrt wurde, konnten jene nicht Theil nehmen, weil die Disciplin an sich, und die Schwerfälligkeit der Lehrmethods, den Schüler allzusehr in Anspruch nahm, als dass solche Studien mit dem Erlernen der Instrumente, und mit der frühzeitigen zerstreuenden Beschäftigung der Instrumentalisten, in ihrer damaligen Verfassung, sich hätte vereinbaren lassen. Die Lehren eines Franco, von der Mensur in der Musik, waren für sie noch nicht vorhanden, sogar war ihnen die Notenschrift unzugänglich. Die Zunft hatte ihre eigene Notirung, die Buchstabenschrift oder sogenannte deutsche Tabulatur. Noch die obengenannten Autoren, besonders Virdung, dann Agricola schrieben, für sie in deutscher Sprache, die Anleitung zur Kenntniss der Noten und der Mensur, und lehrten sie, wie die Noten zum Gebrauch der Instrumente in die Tabulatur zu übersetzen wären, um auch die mehrstimmigen Compositionen der Meister des Contrapunktes ausführen zu können.

Schade ist es dennoch, dass von allem, was in der damaligen Periode die Stadtpfeifer oder Thurner ausgeführt haben mochten, weder in der deutschen Tabulatur, noch in Noten übertragen, (so viel man weiss) bisher irgend ein Ueberbleibsel mehr aufgefunden und mitgetheilt worden ist, daher die Beschaffenheit ihrer Musik, hinsichtlich der Composition, immer nicht urkundlich nachgewiesen werden kann *). Den Umständen nach ist es glaublich, dass es

*) Die ältesten Proben von deutscher Tabulatur, welche mir vorgekommen, sind jene, welche im Virdung (1511) mit-

meistens Tanzmelodie gewesen, daneben eine Intrade bei einem festlichen Zuge, ein Tusch beim Gesundheittrinken, und etwa die Begleitung eines Liedes, das gelegentlich von einem jovialen Gaste „ausgebracht" wurde. Jedenfalls durfte Forkel (a. a. O.) mit gutem Grunde sich dahin aussprechen, „dass man damals, und vor dem XVI. Jahrh. noch nichts von einer ordentlich eingerichteten Instrumental-Musik gewusst, und noch keine solche Zusammenkünfte gekannt habe, wobei man sich so, wie in den später entstandenen Concerten, mit einer solchen Musik unterhalten konnte."

§. 14.

Wie bis zu dieser Periode, nämlich bis zu Ende des XV. Jahrh. die Instrumente und deren Gebrauch in Ita-

---

getheilt worden; und nur von einem Organisten zu Worms ist mir ein Codex aller Orgel-Tabulatur aus den letzteren Jahren des XV. Jahrh. in Handschrift (in der Pölchau'schen Sammlung) zu Gesicht gekommen: wie denn bekanntlich in der Klasse der studirten Musiker nur die Organisten die deutsche Tabulatur angenommen hatten, und noch lange an derselben hingen. (M. s. m. Abhandlung. die Tabulaturen der älteren Praktiker u. s. w. in der Leipz. Allg. mus. Zeitung, vom J. 1831, Nro 3. Erster Artikel, die deutsche Tabulatur, d selbst Nro 5.) — Uebrigens mögen uns die Orgel-Tabulatur-Bücher (einer freilich wieder viel späteren Zeit,) von Bernhard Schmidt vom Jahre 1577, oder von Jakob Paix vom Jahre 1583, oder von Amerbach v. J. 1583, von welchem ersteren Forkel G. d. M. II. B. S. 753 einen Hupfauf zur Probe eingerückt hat, von den Tanzmelodien der Stadtpfeifer damaliger Zeit, wenigstens hinsichtlich des Rhythmus, noch eine ziemlich richtige Vorstellung geben, wenn sie auch einer Harmonisirung, gleich jener der Orgelmeister noch nicht fähig waren, und nur ihrem Gehör — um nicht zu sagen ihrem Instinkt — folgten, welcher in der Praktik oft glücklicher führt, als gelehrte Pedanterie, die sich gern zu erkünsteln Modulationen hinneigt.

lien beschaffen gewesen, darüber möchte, bei Mangel an Quellen, schwerlich befriedigende Nachweisung gegeben werden können. Zwar sollen bei dem Vermählungsfeste des Herzogs Galeazzo Sforza, zu Mailand, im J. 1388, Musiker mit Instrumenten auf besonderen Tribünen aufgestellt gewesen sein; allein, der Geschichtschreiber, (der es nur auf die Beschreibung des Festes und dessen Glanz abgesehen hatte,) hat weder die Namen der Instrumente angezeigt, noch wollte und konnte er die Nachwelt über die Art der Musik selbst ins Klare setzen *). Gab es aber damals in Italien vermuthlich, weder den französischen Confrèrien, noch den deutschen Zünften ähnliche Einrichtungen, so ist doch nicht zu zweifeln, dass es auch dort Gesellschaften von Musikanten gab, die zu öffentlichen oder häuslichen Festen gedungen zu werden pflegten; und ihre Instrumente mögen wohl dieselben gewesen sein, welche gleichzeitig jenseits der Berge gekannt und üblich waren. Technisch zur Musik erzogen, konnten sie auch noch lange die theoretischen Kenntnisse entbehren; dennoch ist es sehr wahrscheinlich, dass sie früher mit der Note vertraut waren, als unsre damals mit der deutschen Tabulatur aufgewachsenen Stadtpfeifer.

Denn schon im Jahr 1539 sehen wir bei einer dramatischen Vorstellung, am Hofe zu Florenz, verschiedene Instrumente — namentlich: das Clavicembalo, tragbare Orgeln, 3 Querflöten, 1 Violone, 4 Tromboni, *Storte* (Krummhörner) und 4 Zinken, zur Begleitung der Gesänge, musikalisch mitwirken **).

Noch mehrere Instrumente nahmen ebendaselbst an dem dramatischen Feste im J. 1566 Theil: 2 Klaviere, 4 *Violoni*, 1 *Leuto mezzano*, 1 *Cornetto muto* ***), 4

*) Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zu der Erfindung des dramatischen Styles u. s. w. Leipzig, 1841. S. 26 u. ff.

**) A. a. O. S. 32.

***) Ein Zink von minder grellem Tone, nach der Beschreibung des (späteren) Michael Praetorius.

Tromboni, 2 *Flauti diritti* (Blockflöten), 4 *Traverse*, 1 *Leuto grosso*, 1 *Sotto Basso da Viola*, 1 *Sopran di Viola*, 4 *Leuti*, 1 *Viola d'arco*, 1 *Lirone*, 1 *Traverso Contralto*, 1 *Flauto grande Tenore*, 1 *Trombone Basso*, 5 *Storte*, 2 *Cornetti ordinarii*, 1 *Cornetto ordinario*, 1 *Cornetto grosso*, 1 *Dolziana*, 1 *Lira*, 1 *Ribecchino*, 2 *Tamburi*. Sie müssen wohl zur Verstärkung der Chöre bestimmt gewesen sein, da ein Part für sie nicht angedeutet ist *).

Eben so beträchtlich war die Zahl der mitwirkenden Instrumente bei dem grossen Feste ebendaselbst, im J. 1589; und hier findet man schon eigene Instrumentalsätze angezeigt, unter dem Namen *Sinfonie;* (welches freilich auch nur Sätze im Motettenstyle für sechs Stimmen sind, ohne nähere Angabe der Instrumente, durch welche sie ausgeführt werden sollten **).

Auch zu den ersten eigentlich musikalischen Dramen (Opern) im J. 1600 wurden, wenigstens zur Verstärkung der Chöre oder zu den Tänzen, regelmässig mancherlei Instrumente beigezogen ***).

§. 15.

Der Gebrauch, welcher im Verlauf des XVI. Jahrhunderts schon bei geregelten Aufführungen von so mannigfaltigen Instrumenten gemacht werden konnte, lässt nothwendiger Weise eben sowohl auf die Fortschritte der Instrumentalisten in den Elementar-Kenntnissen der Musik und in der Technik der Ausübung, als auf den, den Anforderungen der Kunst entsprechenden Zustand der Instrumente schliessen. Die Instrumenten-Baukunst musste schon damals einen hohen, um nicht zu sagen den höchsten Grad von Vollkommenheit erreicht haben: früh im XVI. Jahrh. baute zu Bologna Duiffo-

*) A. a. O. S. 33.
**) A. a. O. S. 34 u. ff.
***) A. a. O. S. 43 u. ff.

prugear Violinen von vollendeter Arbeit und von der grössten Vortrefflichkeit *). Auch noch um die Mitte

*) Caspar Duiffoprugear, in Tyrol gegen Ends des XV. Jahrh. geboren, siedelte sich gegen das Jahr 1510 zu Bologna an, erhielt 1515 von König Franz I. einen Ruf nach Paris, verliess jedoch später diese Hauptstadt und lebte sich in Lyon auf. Herr Fétis, dessen *Biogr. univ. des mus.* wir die Kenntniss dieser besonderen Umstände verdanken, spricht von mehreren ihm zur Einsicht gekommenen ausgezeichneten Instrumenten von der Hand des genannten Meisters, die sich durch einen kräftigen, für ein grosses Local geeigneten Ton empfehlen. Es scheint, dass desselben Instrumente überall sehr selten geworden sind. Dasjenige, welches ich zu sehen bekommen, und an dessen Echtheit gar nicht zu zweifeln ist, bewährt auf das vollkommenste die von Herrn F. gerühmten Eigenschaften: Es ist eine Violine von grösserem Format, kastanienbraunem Lack, mit einem geschnitzten Kopf, welcher einen härtigen alten Mann mit starken Locken vorstellt. An den Zungen rund herum war in goldenen Buchstaben eine Inschrift, von welcher ein grosser Theil abgewetzt und nur Folgendes noch übrig ist: *Vivo fui in sylvis D. . . mortua dulce....* — Auf dem Boden ist in eingelegter Arbeit, am obern Theil die Abbildung einer Laute, mit einem Kranz umgeben, am untern Theil das muthmassliche Wappen des Meisters: ein liegendes Reh, hinter demselben eine Bergstadt. Der sogenannte Flödl ist doppelt. Die Etikette im Innern, in Druckschrift, lautet: *Gaspard Duiffopruggar Bononiensis. Anno 1515.* Die Jahreszahl ist mit der Feder geschrieben. — Unser Gerber (im n. Lexic. der Tonkünstler, I. Th. S. 947) kannte Duiffoprugear nur aus der Beschreibung eines Porträts, welches, zu Nürnberg im J. 1562 in Kupfer gestochen, den Künstler im Alter von 48 Jahren vorstellt; hierdurch wurde Gerber veranlasst, das Geburtsjahr auf 1514 zu setzen. Mir scheint der Schluss nicht richtig: der Kupferstich war ohne Zweifel die Copie eines älteren Portraits, welches das, zur Zeit seiner Verfertigung angegebene Alter des Mannes (von 48 Jahren) anzeigte; dieses Datum würde in jeder Copie sich wiederholt haben, die auch 50 oder 70 oder 99 Jahre nach dem Ableben des Meisters gemacht worden wäre. Das Jahr 1562 zeigt im gegenwärtigen Falle nur

desselben Jahrhunderts thaten sich die Amati hervor, deren Familie zu Cremona wohl durch anderthalb hundert Jahre jene Violinen lieferte, welche noch jetzt als unübertroffen (oder nur etwa von dem viel späteren Stradivari übertroffen) angesehen werden.

Ueberhaupt hat das XVI. Jahrhundert auf das folgende XVII. schon den ganzen, bis zum Ueberfluss reichen Vorrath brauchbarer Orchester-Instrumente vererbt, welchen das in der Musik so mächtig fortschreitende XVIII. (1700 bis 1800) kaum noch auch mit Einer (wirklich neuen) Gattung hat vermehren können. Die Namen eines grossen Theils der damals üblichen Instrumente führt Zacconi in seiner *Prattica di Musica* (Venedig 1592) auf; am vollständigsten aber, nicht blos Nomenclatur, sondern systematisch geordnet, beschrieben, und sogar mit Maassstäben abgebildet, in jeder Beziehung unübertroffen, findet man deren Verzeichniss in der deutschen (freilich in einer jetzt schon sehr veralteten) Sprache verfassten Organographie unsers verdienstvollen Michael Prätorius, welche, zu Wolfenbüttel 1619 gedruckt, den zweiten Theil seines berühmten *Syntagma musicum* (eines Schatzes musikalischer Kenntnisse) ausmacht; für die Geschichte der Instrumente jener Periode bei weitem das wichtigste Werk, wenn nicht das einzige *). Hier dürfte

die Jahreszahl der geschehenen Copie zu Nürnberg an, und hat auf das Alter des darin Abgebildeten keine Beziehung. Ich finde daher kein Bedenken, die biographischen Angaben von Hrn Fétis, und somit auch die Jahreszahl 1615 in der eben beschriebenen Violine, als richtig anzunehmen. Schliesslich bemerke ich, dass dieses Instrument sich gegenwärtig im Besitz des Herrn Fischer, eines geschätzten Geigenmachers in Wien befindet.

*) *Bonanni Gabinetto armonico*, und *La Borde: Essai sur la mus. ancienne et moderne* (im I. Band) sind Bilderbücher für grosse Kinder. Ohne Vergleich wichtiger sind die Capitel über die Instrumente in *P. Mersenne Harmonie universelle*, (Paris 1636) worin ein grosser Theil der Instrumente ausführlich, meistens auch physicalisch beschrieben ist.

es für den Leser interessant sein, wenigstens das Verzeichniss dieser Instrumente in einem Auszuge zu überblicken.

Verzeichniss der im Anfang des XVII. Jahrhunderts bekannten Instrumente.

A. Saiten-Instrumente.

1) *Violen*, (Geigen.)

Viola da gamba.
Contrabasso da gamba oder *Violone.*
Gross-Contra- (Sub-) Bass *da gamba.*
Viola bastarda.
Violino oder *Viola da braccio.*
Kleine Geige, (Posche.)
Discant-Geige, (auch Ribeechino.)
Tenorgeige.
Bassgeige *).

*) Man muss es sehr natürlich finden, dass mehr als Eines der von Prätorius beschriebenen Instrumente in der Folgezeit verbessert, und dann als Typus seiner Gattung angenommen worden, wodurch man endlich von dem Gebrauch der vielen Varietäten abgekommen ist. Diese Verbesserung (Aenderung des Umrisses, des Massverhältnisses, der Besaitung, Stimmung u. s. w.) hat vorzüglich die Gattung der grösseren Violen betroffen, von welchen schon lang nur noch unsere All-Viole, das (jetzt sogenannte) Violoncello, und der grosse Violon oder Contrabass im Gebrauch verblieben sind (obgleich dieser letztere noch jetzt, an verschiedenen Orten von verschiedener Grösse, auch bald vier- bis fünf-, bald dreisaitig angetroffen wird). Eine irrige Vorstellung aber ist es, als ob diese jetzt so genannten Instrumente (Violon und Violoncello) von irgend einem späteren Musiker oder Instrumentenmacher erst (im ganzen Sinn des Worts) erfunden worden seien; wie sich z. B. Todini in einer kleinen Schrift *„Galleria armonica etc. Roma 1676* unbedenklich der Erfindung des *Violone grande o sia* Con-

2) *Lira.* (Bogen-Instrument.)

Lira da gamba, oder *Arciviolata Lira* (mit 12, 14 bis 16 Saiten.)

Lira da braccio (mit 7 Saiten.)

3) Trummscheit. (*Tympanischiza*)

(Jetzt *Tromba marina* genannt, mit nur einer Saite.)

4) Lauten und Cythern.

Laute, (*Liuto, Testudo*) von verschiedenen Dimensionen.

Theorbe, auch *Chitarrone.*

Quinterna oder Chiterna. (Eine Art Guitarre, mit 4 oder 5 Saiten oder Chören.)

Pandurina, Mandörchen. (Bei uns die Mandoline, wird mit einem einzigen Finger oder mit einem Kiel geschlagen.

Pandora, Bandör. (Eine Art Cyther, mit Metallsaiten bezogen, 6- bis 7-chörig.)

Penorcon, eine Art der Pandora.

Orpheorcon, desgleichen.

Cythara. (Lautenartig, mit flachem Boden; mit 4, 5, 6 bis 12 Chören, und von verschiedenen Dimensionen.)

5) Harfen.

Gemeine einfache Harfe mit 24 Saiten oder etlichen mehr. (Ohne Semitonia.)

Grosse Doppelharfe, mit allen Semitonien.

Irländische Harfe, mit 43 Messing-Saiten.

6) Claviere. (*Symphonia, Instrumentum.*)

Clavicordium, Spinet oder Virginal, Clavicymbalum, Clavicymbalum universale, (Archicymbalum, mit doppelten

---

trabasso gerühmt hat, oder die Erfindung des Violoncello von Einigen im Anfang des XVIII. Jahrh. in Frankreich gefunden werden will.

Obertasten,) Clavicytherium, Claviorganum, Arpichordum, Geigen-Clavicymbel.

B. Blas-Instrumente.

1) Posaunen, *(Tromboni, Trombette.)*

Alt- oder Discant-Posaune.
Gemeine oder rechte Posaune.
Quart-Posaune.
Octav-Posaune *(Trombone doppio.)*

2) Trompeten. *(Trombe.)*

Feldtrompete.
Jäger-Trompete. (Jägerhorn, gewunden.)
Hölzerne Trompete. (Lang, gerade gestreckt.)

3) Flöten, Blockflöten, *(Flauti.)*

1) Klein Flötlein.
2) Discant, (eine Quart niederer.)
3) Discant, (eine Quint niederer.)
4) Alt, (eine Octav niederer als 1.)
5) Tenor, (eine Quint niederer als 4.)
6) Basset-Fl., eine Quint noch niedriger.)
7) Bass-Fl., (eine Quint niedriger als 6.)
8) Gross Bass-Fl., (eine Octav niedriger als fl.)

(Die grösseren Arten der Blockflöten wurden durch ein aufgesetztes S geblasen.)

4) Querpfeifen, *(Traverse et Fiffari.)*

Dolzflöte.
Schweizerpfeife.

5) Zinken, *(Cornetti.)*

1) *C. diritto.*
2) *C. muto,* (stille Zinken.)
3) *C. curvi.*

4) *C. torto,* grösserer Gattung, in S-Form; (nach der Abbildung nicht der bekannte Serpent.)

5) *Cornettino,* (eine Quinte höher als der gemeine Zink.)

6) Pommern, Bombart, Bombardoni, Schalmeyen.

Pommer, ital. *Bombardo* oder *Bombardone,* (von *bombo:* summen oder brummen,) franz. *Hautbois.* —

Grosser Bass-Pommer, *Bombardone.*

Gemeiner Bass-Pommer, *Bombardo.*

Tenor-Pommer.

Nicolo.

Alt-Pommer, *Bombardo piccolo.*

Der oberste Discant, oder Schalmey, ital. *Piffaro.*

(Die grössern Arten des Pommers werden mit einem angesteckten S geblasen.)

7) Fagotten. Dolcianen.

(Sind sanfter an Resonanz als die Pommern.) Eine Art der Dolcianen heisst Cortholt; auch ist eine Art derselben das Sordun, ital. *Sordone.*

Ueberhaupt sind die Dulciane auch von verschiedener Dimension.

8) Raketen.

Sie gleichen einer oben und unten gedeckten cylindrischen Büchse; an deren beiden Seiten sind die Löcher für die Finger angebracht; am obern Deckel ist die Oeffnung, in welche (mit oder ohne S) das Röhrchen gesteckt wird. Da das Cancell (die Röhre) in der Büchse neunmal auf- und abgewunden, so soll die Wirkung dem grössten Pommer oder Doppel-Fagott gleich sein. (Mersenne nennt dies Instrument *cervelat,* d. i. Cervelat-Wurst.)

9) Krummhörner. *Storti, Cornamusi storti.*

Werden, wie die Pommern und Dulciane mit Röhrchen geblasen; es ist aber über diese ein Kapsel aufgesteckt,

durch welche man den Wind eindringen lässt, daher man dem Ton nicht mit den Lippen nachhelfen kann.

Sie sind an dem untern Ende nach vorwärts ausgebogen, und von verschiedenen Dimensionen.

10) *Corna-muse*

sind den Krummhörnern sehr ähnlich, jedoch gerade, und das Röhrchen nicht gedeckt.

Die Bassanelli (von ihrem Erfinder also genannt,) werden gleich den Pommern und Fagotten mit einem angesteckten S geblasen, lauten aber stiller als diese. Sie sind von verschiedenen Dimensionen, vom Cant bis zum Bass-F.

Eine besondere Art der *Corna-muse* sind die *Schryari*, (auf deutsch, Schreierpfeifen;) man hat solche ebenfalls für alle vier Stimmen.

11) Die Sackpfeifen

können hier füglich übergangen werden.

§. 16.

Prätorius hatte die Instrumente, welche er beschreibt, theils in Italien, theils in Deutschland an den wegen ihrer Kunstliebe berühmtesten Höfen, gesehen und untersucht, war auch mit den Notabilitäten seiner Zeit unmittelbar bekannt; es ist nicht zu zweifeln, dass diese Instrumente damals wirklich im Gebrauch waren; auch darf man annehmen, dass unter den Instrumentalisten in Deutschland damals schon gute Elementar-Kenntnisse verbreitet, auch die deutsche (Buchstaben-) Tabulatur mittlerweile ausser Uebung gekommen war und der Notenschrift Platz gemacht hatte.

§. 17.

Fragt man, wie jener übergrosse Instrumenten-Vorrath in der Musik wirklich angeordnet wor-

dan? so lässt sich darauf nur Folgendes antworten: Im XVI. Jahrhundert liebte man es, bei dramatischen Festmusiken den Chor (wie es scheint, ohne sonderliche Auswahl) mit vielerlei Instrumenten zu verstärken; in der Kirche, in welcher schon die Orgel grosse Massen von Ton und Mischungen von Klangfarben gewährte, wurde von andern Instrumenten selten, und dann nur von Blasinstrumenten (Zinken und Posaunen) Gebrauch gemacht; immer gingen die Instrumente noch mit den ihnen im Umfang entsprechenden Stimmen im Einklange; ein Part für sie ist nirgends angezeigt. — In den Kirchen-Compositionen des XVII. Jahrhunderts, so weit Instrumente bei solchen ausdrücklich angezeigt sind, werden theils zur Begleitung der Gesänge, theils zu Vorspielen (Symphonien genannt), theils zu verbindenden Zwischensätzen, gewöhnlich nur Violinen, Zinken verschiedenen Schlüssels, dann Trompeten und Posaunen, mit eigenen Zeilen in der Partitur gefunden. — In der eigentlich dramatischen Musik (Opern und Oratorien, desgleichen in Cantaten grösserer Gattung) im Laufe des XVII., und bis in die ersten Jahrzehende des XVIII. Jahrhunderts, ist die Instrumentalpartie sogar noch sparsamer bestellt. Die Arie ist noch lang meistens nur mit dem *Basso continuo* begleitet; die Violine (schon damals überall das herrschende Instrument im Orchester,) führte die Introduction, (später Ouvertüre genannt) dann Ritornelle und Zwischensätze aus; auch später noch erscheint sie in den Arien selten als blos begleitende Füllestimme, wohl aber oft das Motiv in contrapunktischer Nachahmung ausführend, (nicht im heutigen Sinn concertirend), immer real, mit dem Gesang ein wesentliches Ganze bildend. Nur selten kommt ein einzelnes Instrument, wie etwa das *Chalumeau* (Hautbois), eine Posaune, oder eine Trompete (welche letztere damals, mit grosser Virtuosität, bis in die dreigestrichene Octave behandelt wurde), als mit der Singstimme concertirend vor. Zur Ausfüllung der Harmonie waren im Orchester, ausser dem Clavier und den Bassgeigen, noch Theorben

und Lauten, (vorzüglich wegen der Recitative) eingereiht. Nach Umständen wurde für einzelne Sätze ein Paar Trompeten beigezogen.

Erst die neapolitanische Schule um das Jahr 1730, führte in das Opern-Orchester, für beständig, ein Paar Hoboen, ein Paar Hörner (*Corni di Caccia*, Waldhörner, nicht lang vorher in Frankreich ausgebildet,) dann ein Paar Trompeten mit der Pauke ein. Diese Einrichtung wurde bald allgemein, und ist im Wesentlichen diejenige, nach welcher die Orchester (auch für die Symphonie) noch in unseren Tagen überall bestallt sind; nur dass jetzt ein Paar Flöten (Querflöten, seit jener Epoche wesentlich verbessert,) auch ein Paar Clarinetten — (im vorigen XVIII. Jahrhundert erst erfunden) dann ein Paar Fagotte hinzugekommen, die Posaunen aus dem Funeral-Dienst herüber berufen, und etwa einige neu erfundene (verbesserte) Blech-Instrumente zur Verstärkung der Bässe beigefügt worden sind.

Das englische Horn, vor etwa hundert Jahren in gestreckter Form *Oboe d'amore* genannt, und das aus der Clarinette entstandene Bassethorn, werden nicht als Orchester-Instrumente betrachtet, auch selten, meistens nur concertant gebraucht.

Der weitaus grösste Theil der noch von Prätorius beschriebenen Instrumente ist also schon lang wieder ausser Gebrauch gesetzt, verschollen, und selbst deren Namen in Vergessenheit gerathen: kaum dass noch irgendwo in Museen Exemplare davon als Reliquien aus alter Zeit vorgewiesen werden *).

*) Eine ziemlich merkwürdige Sammlung derselben besitzt die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. — Doch haben sich in den Orgeln mehrere der gedachten Blasinstrumente in den verschiedenen Registern erhalten.

§. 18.

Wir haben bisher die Instrumental-Musik immer nur noch als Gefährtin der Vocal-Musik, in der Kammer und in der Oper, in Thätigkeit gefunden. Es scheint, dass die Meister und Ordner der Musik nur wegen der mangelhaften Beschaffenheit der Instrumente so spät darauf verfielen, eine eigene, vom Gesang unabhängige Instrumental-Musik zu versuchen. Im XVI. Jahrhundert liess man sogenannte Ricercari, kunstreiche Fugensätze (eine Gattung, darin sich gute Meister hervorthaten, und die eigentlich für die Orgel bestimmt waren) oder auch Madrigale gewöhnlichen Styls, je zuweilen durch Instrumente ausführen Die bei dem eben gedachten Feste zu Florenz im J. 1589 aufgeführten sogenannten „Symphonien" waren — Motetten ohne Text, von Instrumenten ohne Begleitung von Menschenstimmen — gesungen; es war dabei weder eine besondere Wirkung noch irgend ein neuer bemerkbarer Styl beabsichtigt; selbst die grossen Ballete wurden dort noch zu den Gesängen der Chöre getanzt *).

§. 19.

Indessen finden wir ungefähr gleichzeitig — (und viel-

*) Die Tänze *alla camera* wurden am Hofe zu Florenz um dieselbe Zeit nur zur Laute ausgeführt. Eine Beschreibung solcher Ballete, mit der dazu gehörigen Tonzmusik für die Laute, hat im Jahr 1581 ein Lehrer der Tanzkunst daselbst im Druck ausgegeben; das Werk ist betitelt: *Il Ballerino di M. Fabritio Caroso da Sermoneta,* und ist der berühmten *Bianca Cappello,* Grossherzogin von Toscana zugeeignet. Eine Probe einer Lauten-Tabulatur aus diesem Werke hat der Verf. gegenwärtigen Aufsatzes in der bereits erwähnten Abhandlung: „Die Tabulaturen der älteren Praktiker" etc. in der Leipz. Allg. mus. Zeitung, Jahrgang 1831. (Das Nro 9. zweiter Artikel, die Lauten-Tabulatur. Beispiel Nro 5 entziffert mitgetheilt.

mehr einige Jahre früher) die Idee einer Kammermusik von Instrumenten in Frankreich angezeigt *): Der Maréchal Brissac hatte am Hofe zu Turin eine Bande von Violinspielern gefunden, die er mit ihrem Anführer Baltazarini nach Paris, an die Königin Catharina von Medicl schickte, die diese Künstler in Sold nahm, und zu Balleten, Divertissements und verschiedenen Hoffesten verwendete. Burney theilt (a. a. O.) einige Fragmente aus dem zu Paris im Druck erschienenen *Ballet comique de la Royne* mit, welches im Jahr 1582 auf Befehl des Königs Heinrichs III., zur Vermählung seines Günstlings, des *Duc de Joyeuse* mit der Schwester seiner königlichen Gemahlin Louise von Lothringen, von dem gedachten Baltazarini (jetzt genannt *de Beaujoyeux*) entworfen worden war, und dazu die *Sieurs Salmon* und *Beaulieu* die Musik componirt hatten **).

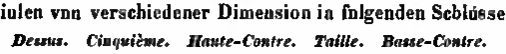
---

*) *Burney's Gen. Hist. Vol. III. p. 275* u. ff.

**) In einer ruhmredigen Vorrede gibt sich der Herr von *Beaujoyeux* als Erfinder der Gattung des (heroischen oder historischen) Balletes kund: »Ich habe, (sagt er,) Poesie, Musik und Tanz vereiniget in einer Weise, welche, wenn es jemals früher geschehen, in ein so weit entferntes Alterthum zurückreichen müsste, dass man es jetzt wohl neu nennen darf; wie denn die Alten nie Verse ohne Musik recitirten, und Orpheus nie ohne Gesang spielte: ich aber habe den ersten Platz dem Tanz angewiesen, den zweiten und dritten der Poesie und der Musik, um zugleich das Auge, das Ohr und den Verstand zu ergötzen.« Wir vernehmen in der Beschreibung des Festes, dass in der Kuppel des Saales zehn Musik-Banden (*concerts de musique*) aufgestellt waren; genannt sind: Hautbois, Cornets, Posaunen, Violoncelli, Lauten und Liren (Violen), Harfen, Flöten und das Flageolet (!) »gespielt von dem *Sieur Jacigny*, dessen ursprünglichem Erfinder.« (?) Zehn Violinen traten ein, fünf von jeder Seite „*pour jouer la première entrée du Balet.*“ — Sie scheinen also nur zu den Tänzen berufen gewesen zu sein, ohne an der Begleitung der Sänger und an den sogenannten Symphonien Theil zu nehmen. (Ob etwas von den Symphonien in der Ausgabe

Später unterhielt Ludwig XIII. (reg. 1610 bis 1643) jene zu ihrer Zeit berühmte Bande von Geigern, welche *les vingt quatre Violons du Roi* genannt wurden, und von welchen *Mersenne* (in seiner *Harmonie universelle*) eine *Fantaisie à 5 composée par le Sieur Henry le Jeune* mitgetheilt hat. Die Oberstimme (*Dessus*) wurde durch eine Violine, die andern vier Stimmen durch eben so viel Violen von verschiedener Dimension in folgenden Schlüsseln

Dessus. Cinquième. Haute-Contre. Taille. Basse-Contre.



ausgeführt. (Bei der Oberstimme ist zugleich die Verzierung angezeigt, welche der erste Violinist dazu improvisirte!)

In der folgenden Regierungs-Periode unter Ludwig XIV. scheint der berühmte Lully (aus Florenz gebürtig) *premier Violon du Roi*, dann Intendant der Hofmusik, seine Kunst ganz der Oper und dem Ballet zugewendet zu haben: seine Tänze, nicht mehr von Gesangstimmen, sondern durchaus von Violinen ausgeführt, sind lebhaft im Rhythmus; seinen Ouvertüren, seinen instrumentirten Zwischensätzen, fehlt es weder an Ausdruck noch an Anmuth.

§. 20.

Eine Kammermusik ganz andern Styls entstand ungefähr gleichzeitig in Italien: als deren Autesignan ist *Corelli* zu betrachten, der sich um das Jahr 1680 die

---

enthalten, vermag ich nicht anzuzeigen; unter den mehreren, von Burney damals mitgetheilten Fragmenten finden sich nur ein Paar Chöre, einige (ganz sonderbare) musikalische Dialoge (eine Art Recitative), und nur ein fünfstimmiger Tanzrhythmus von neun Takten, welchen der Herausgeber und Erfinder „*un son fort gay nommé la clochette*“ überschreibt, und welcher für fünf Violen ganz leidlich harmonisirt ist.

1713 durch Violin-Solo's, Sonaten für zwei Violinen und Bass, auch sogenannte *Concerti* für mehrere Instrumente (immer ohne Blasinstrumente) hervorthat, und dem bald *Geminiani, Vivaldi,* u. e. a. nachfolgten. Besonders beliebt war die Gattung der *Trio's;* oft schon mit dem Klavier verwebt, waren sie lange Zeit, in Deutschland wie in Italien und in England, das Ergötzen der Liebhaber, und wurden häufig von den besten Tonsetzern, (einem J. Seb. Bach, C. Ph. Emanuel Bach, Graun u. a. m.) componirt.

Grössere Concerte, mit mehreren (verdoppelten) Instrumenten (Violinen, Violen und Bassen bis zum Septett) schrieb, unter der Benennung *Concerti grossi*, der grosse Händel, wie auch (ebenfalls für England) die eben vorhin genannten Italiener.

In dieselbe Periode auch fällt die Einführung der jetzt eigentlich also genannten Concerte, in welchen ein einzelnes Hauptinstrument sich durch seine Kunst hervorthat, und mit Zwischensätzen des Orchesters wechselte.

§. 21.

So war die, gleichsam mit Vorzug *(par excellence)* so genannte Symphonie, (die eigentliche Orchester-Musik mit reicherer Besetzung und verdoppelten Instrumenten) dann auch, als eigentliche Kammermusik das sogenannte gearbeitete Quartett, vorbereitet, zwei Gattungen, als deren Stifter, mit Rücksicht auf den Styl und auf die Art der Instrumentirung, Joseph Haydn angesehen werden darf, dem bald ein Dittersdorf, ein Pleyel u. e. a., mit glänzenderem Erfolg ein Mozart, sich anschlossen, und L. van Beethoven mit jenen grossartigen Hervorbringungen nachfolgte, welche jetzt die Bewunderung aller Kenner ausmachen, und welchen die ausgezeichneten Meister unserer Zeit mit den grössten Werken dieser Gattungen erfolgreich nacheifern.

Beiträge

zur

Literatur und Geschichte der Tonkunst,

von

Anton Schmid,

Scriptor der K. K. Hofbibliothek in Wien.

(Fortsetzung.)

F. Handschriften aus verschiedenen Jahrhunderten

1) Ein griechischer Papier-Codex von 75 Blättern in 8. aus dem Ende des XVII. Jahrhunderts: mit den neueren griechischen Musikzeichen zwischen den Linien. Die griechische Ueberschrift lautet: Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἁγίῳ. τὸ εἱρμολόγιον περιέχοντας δεσποτικὰς ἑορτὰς, ποίημα καὶ ἐγκαλλώπισμα νέου πάτρου. Dieses Hermologium oder, Canon und Regel die Hymnen des Octoëchus zu singen, umfaßt die Sonntagsfeste. Den Namen des Schreibers dieses Buches liest man auf dem 64ten Blatte, Seite 2. Er heißt Stephanus, stammt von der Insel Chios, und bekennet sich zur griechisch-katholischen oder unirten Religion. Daß er der griechischen Rechtschreibung ganz unkundig war, beweist fast jedes fehlerhaft geschriebene Wort. Im Jahre 1691 war die Handschrift im Besitze eines, in der Valachei geborenen griechischen Grammatikers, Vladulus genannt, welcher diesen Umstand selbst berichtet, und dem Werke Einiges in valachischer Sprache beigefügt hat. (Siehe Kollarii Supplem. XLIII.) — *Mss. mus. I. 1.*

2) Ein alter griechischer Papier-Codex in 4. von 341 Blättern, enthaltend die gesammte Ordnung des griechischen Kirchenamts, mit den alten griechischen Tonzeichen von Magister Johannes Cucuzele. Der griechische Titel ist folgender: Βιβλίον σὺν Θεῷ ἁγίῳ περιέχον τὴν ἅπασαν

ἀκολουθίαν τῆς ἐκκλησιατικῆς τάξεως, συνταχθεῖσαν παρὰ τοῦ Μαΐστορος κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Κουκουζήλη etc. (Siehe Lambecius. Vol. V. pag. 572. Cod. 308.) *Mss. mus. I. 2.*

3) Ein lateinischer Pergament-Codex aus dem 11. Jahrhunderte von 8 Blättern in 8., enthaltend neumirte Sequenzen. (Siehe Denis. Vol. I. Seite 3013. Cod. 829.) *Mss. mus. I. 3.*

4) Ein lateinischer Pergament-Codex aus dem 15. Jahrhunderte von 24 Blättern im größten Folio, sehr zierlich geschrieben und mit gemalten Initialen geschmückt, welcher folgenden Titel hat: Historia gloriosisaimi Stanislai cantu permixta, pro matutino, ceterisque horis cum officio utroque (nämlich Paschali et per reliquum annum) Missa, ob venerationem ejusdem Sancti Patris Polonorum peragenda. Diese rhythmisch abgefaßte und mit Musiknoten auf 5 Linien versehene Historia beginnt also:

Dies adest celebris
Ad lucem de tenebris
Consurge Polonia.
Preciosi martiris
Glebam fovens corporis
Letare Cracovia etc.

(Siehe Denis. Vol. I. Seite 3098. Cod 864.) *Mss. mus. I. 4.*

5) Ein lateinischer Pergament-Codex aus dem 15. Jahrhunderte von 201 Blättern im größten Folio, auf Befehl des ungarischen Königs Mathias Corvinus prachtvoll geschrieben. Den unteren Rand des dritten Blattes zieren die Wappen des genannten Königs und seiner zweiten Gemahlin Beatrix von Neapel. Das Manuscript enthält Antiphonen, welche an Sonntagen in der Messe gesungen werden. Es ist mit herrlich gemalten Initialen ausgeschmückt und kam mit den Ueberbleibseln der Corvinischen Sammlung im Jahre 1686 in die k. k. Hofbibliothek nach Wien. Durchaus mit Choralnoten. (Siehe Denis. Vol. I. Seite 2976. Cod. 827.) *Mss. mus. I. 5.*

6) Ein lateinischer Pergament-Codex aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts von 218 Blättern im größten Folio, mit in Gold und Farbe strahlenden Initialen geschmückt, durchaus auf das schönste geschrieben und mit Musiknoten versehen. Er enthält ein Psalterium des Karthäuser-Ordens mit folgender Angabe auf dem letzten Blatte: „Iste liber est domus S. Trinitatis prope Brunam Ord. Carthus. scriptus per Fratrem ejusdem Ord. Anno Domini MDV.“ *Mss. mus. I. 6.*

7) Ein lateinischer Pergament-Codex aus dem 14. Jahrhunderte von 236 Blättern im größten Folio, enthaltend ein Psalterium mit Choralnoten, zum Gebrauche der Kirche für das ganze Jahr. (Siehe Denis. Vol. II. Seite 2117. Cod. 875.) *Mss. mus. I. 7.*

8) Ein latein. Pergament-Codex aus dem 15. Jahrhunderte von 170 Blättern im größten Folio. Er enthält eine Psalmodia Chori de Tempore et de Sanctis, für die Karthäuser, mit Choralnoten. (Siehe Denis. Vol. II. Seite 2128. Cod. 884.) *Mss. mus. I. 8.*

9) Ein latein. Pergament-Codex aus dem 15. Jahrhunderte von 228 Blättern in Regal-Folio mit gemalten Initialen und Choralnoten. Er enthält ein Psalterium Chorale des Karthäuser-Ordens. *Mss. mus. I. 9.*

10) Ein latein. Pergament-Codex aus dem 15. Jahrhunderte von 215 Blättern in Folio. Er ist ein römisches Missale mit einem vorangehenden Kalender der Heiligen. Das Buch ist sehr beschädigt. Aus einigen Festen geht hervor, daß dieses für Ungarn geschrieben worden ist. *Mss. mus. I. 10.*

11) Ein latein. Pergament-Codex aus dem 15. Jahrhunderte von 292 Blättern in Folio, ist auch ein Missale mit Choralnoten, jedoch am Anfange und am Ende mangelhaft. *Mss. mus. I. 11.*

12) Ein latein. gemischter Codex aus dem 15. Jahrhunderte von 255 Blättern in Folio. Ein Antiphonarium mit Hymnen und Sequenzen. Am Schlusse des 254ten Blattes liest man: „Explicit in vigilia Nativitatis Domini anno ejusdem 1466. Amen. (Cod. nov. 451.) *Mss. mus. I. 13.*

13) Ein latein. Pergament-Codex aus dem 15. Jahrhunderte von 221 Blättern in Folio. Antiphonarium cum hymnis et sequentiis. (Cod. nov. 469.) *Mss. mus. I. 14*

14) Ein latein. Pergament-Codex aus dem 14. Jahrhunderte von 205 Blättern in Regal-Folio. Er enthält ein Psalterium ord. Carthusiensis. Mit vergoldeten und gemalten Initialen und sehr zierlich geschriebenen Choralnoten. *Mss. mus. I. 15.*

15) Ein latein. Pergament-Codex aus dem 15. Jahrhunderte von 250 Blättern in Folio, ist ein Antiphonarium cum hymnis et sequentiis. Er war einst das Eigenthum des Klosters der Cisterzienserinnen in Altbrünn. (Cod. nov. 470.) *Mss. mus. I. 16.*

16) Ein latein. Pergament-Codex aus dem 15. Jahrhunderte von 42 Blättern in Folio. Er enthält: 1) Das

Dfficium Defunctorum; 2) das Sacrum solenne de corpore Christi, mit der Sequenz: Lauda Syon salvatorem; 3) Exequiae mortuorum. In verso des 30. Blattes lieſt man: Iste libellus est comparatus pro fraternitate Clericorum in districtu *Ybs* sub anno Domini 1456. Vom Blatte 31 bis ans Ende enthält der Codex das Dfficium und die Meſſe zur Ehre der ſel. Jungfrau Maria mit den Sequenzen: „Verbum bonum et suave" — „Ave praeclara maris stella" — und: „Congaudeat angelorum chori." Das Werk iſt am Ende verſtummelt. (Denis. Vol. I. Seite 3100. Cod. 886.) *Mss. mus. I. 17.*

17) Ein latein. Pergament-Codex aus dem 15. Jahrhunderte von 141 Blättern in Folio. Er iſt ein Psalterium chorale Drd. Carthus. mit Muſiknoten. *Mss. mus. I. 18.*

18) Ein latein. Pergament-Codex aus dem 15. Jahrh. von 146 Blättern in Folio, enthält ein Antiphonarium mit Choralnoten. *Mss. mus. I. 19.*

19) Ein latein. Pergament-Codex aus dem 14. Jahrhunderte von 234 Blättern in Folio. Er iſt ein ſehr ſchön geſchriebenes Choralbuch für die Sonn- und Feſttage des ganzen Jahres, deren ſich der Karthäuſer-Orden bediente, mit vergoldeten und gemalten Initialen, mit Muſiknoten und einem vorangehenden Kalender. *Mss. mus. I. 20.*

20) Ein latein. Pergament-Codex aus dem 12. Jahrhunderte mit der Ueberſchrift: Liber S. Hippolyti. Er enthält Pſalmen, Gradualien, Verſus, Offertorien, Communionen und am Ende Sequenzen. Alles mit Neumen, und bei den Sequenzen hier und dort mit darüber geſetzten Tonbuchſtaben. (Denis. Vol. I. Seite 2974. Cod. 826.) *Mss. mus. I. 21.*

21) Ein latein. Pergament-Codex aus dem 13. Jahrhunderte von 78 Blättern in gr. 4., iſt ein Ceremoniale Abbatis. Dieſes Antiphonar iſt ebenfalls neumirt. (Siehe Denis. Vol. II. Seite 2082 Cod. 847.) *Mss. mus. I. 22.*

22) Ein lateiniſcher Pergament-Codex aus dem 15. Jahrhunderte von 36 Blättern in Folio. Er enthält: 1) Ein Matutinum ad Laudes pro Defunctis; 2) eine Meſſe pro Defunctis; und 3) eine Meſſe de venerabili Sacramento. Mit Choralnoten. (Siehe Denis. Vol. I. Seite 3101. Cod. 867.) *Mss. mus. I. 23*

23) Ein latein. Pergament-Codex aus dem 11. Jahrhunderte von 275 Blättern in 4., von verſchiedener Hand geſchrieben, enthält ein Graduale und Sequenzen, mit Neu-

men. (Siehe Denis. Vol. I. Seite 2963. Cod. 825.) *Mss. mus. I. 24.*

24) Ein latein. Pergament-Codex aus dem 15. Jahrhunderte von 50 Blättern in 4., ist ein Cantionale oder Gesangbuch mit Choralnoten. (Siehe Denis. Vol. I. Seite 3058. Cod. 442.) *Mss. mus. I. 25.*

25) Ein latein. Pergament-Codex aus dem 12. Jahrhunderte von 333 Blättern in 4. Er enthält ein Officium Chori, oder ein Breviarium mit Neumen. Die letzten Blätter fehlen. (Siehe Denis. Vol. II. Seite 2100. Cod. 862.) *Mss. mus. I. 26.*

26) Ein latein. Pergament-Codex aus dem 13. Jahrhunderte von 254 Blättern in Atlas-Folio. Er ist ein Theil eines Officii Chori, mit Neumen. (Siehe Denis. Vol. II. Seite 2101. Cod. 863.) *Mss. mus. I. 27.*

27) Ein latein. Pergament-Codex aus dem 14. Jahrhunderte von 148 Blättern in 4. Er enthält: 1) Das Kyrie eleison und Gloria in excelsis für verschiedene Feste des Jahres; 2) die Introitus, Gradualia; und 3) Hymnen und Sequenzen. Alles mit Choralgesang auf vierlinigem Systeme. (Siehe Denis. Vol. II. Seite 2147. Cod. 897.) *Mss. mus. I. 28.*

28) Ein latein Pergament-Codex aus dem Ende des 15. Jahrhunderts von 36 Blättern in Folio. Er enthält die Regula S. Francisci, mit Choralnoten, geschrieben im Jahre 1498. *Mss. mus. I. 29.*

28) Ein deutscher Papier-Codex aus dem 15. Jahrhunderte von 281 Blättern in klein Folio auf Ambras. 1) Blatt 1a—164b „A. E. I. O. V. I. R. AA.“ (1477.)

„Hie hebt sich an der psalter czw der metten vnd vesperu vnd allen tagczeitten czw den gemain tägen durch des ganczs Jar Von erst an dem Suntag czw der metten So hebt die Singerin an als ain anfanck stet die rubricken Von der Heiligen Dreiualtigkait Das ist das Juvitatorium der ladsanck.“

(Diesen Psalmen in Prosa, welche nach den, noch jetzt üblichen Intonationen gesungen werden, geht immer eine Antiphone mit dem, den Ton des Psalms anzeigenden Evovae voran.)

Am Ende: „Das puch hat geschrieben Asmus werbener von Delczsch das da leit jn meissen Nach Christi geburd vierczehenhundert darnach jn dem Syben vnd sybenczigsten Jare am Sambstag Nach Tybucij vnd Valeriani. Dann folgen drei unbeschriebene Blätter.

2) Blatt 168a—254a.

„Hie heben sich an die ymnus das ganez Jar Zwm erstenn vom advent."

(Die Melodien wiederholen sich durch alle Strophen dieser Hymnen.) Wieder folgen drei weiße Blätter.

3) Blatt 258a -281a. „Hie heben sich an die Venite."

Am Ende. „Explicit per Manus Erasmi de deliezsch feria sexta ante Ascensionis Domini Anno Domini M.° CCCC.° 77.°" Alles mit Choralnoten auf 4 rothen Linien.

(Lambecius ed. Kollar. Lib. II. col. 554. 555. — Danis. Vol. I. col. 3094 -3096. Cod. 860. — Hoffmann von Fallersleben. Verzeichn. d. altdeut. Handschr. der k. k. Hofbibl in Wien. Seite 295.) *Mss. mus. I. 34.*

30) Ein Papier-Codex aus dem 15. Jahrhunderte von 230 Blättern in 4. aus dem Stifte Lambach, mit folgender Ueberschrift: „Dy sequenczen hat ein gelertter here her Johanns ain Munich gemacht durch begeren vnd bete des Hochwürdigen herren Pylgreym Erczbyschof vnd legat, vnd hat yeder puechstab seins nams einen vers mit vil hübschen figuren vnnser lieben frawen der mueter Marie czu geleichet ꝛc. — Mit Choralmelodien auf vier und fünf Linien. Die vollständigen Beschreibungen dieses für deutsche Poesie und deutschen Choralgesang sehr wichtigen Codex findet man in M. Haupt's und H. Hoffmann's altdeutschen Blättern Bd. II. Seite 311—316, und in des letztern Verzeichnisse der altdeutsch. Handschr. der k. k. Hofbibliothek in Wien. Seite 167—169. Nro LXXXVI. *Mss. mus. I. 35.*

31) Ein latein. Pergament-Codex aus dem 15. Jahrhunderte, von 50 Blättern in Folio mit gemalten Initialen. Martinus Rautenstock de Campidona anno 1473 scripsit et notavit (wie wir am Ende lesen.) Dieser Codex enthält: 1) Historia S. Stanislai Episcopi Cracoviensis; 2) Historia S. Adalberti Episc. Pragensis; und 3) Historia S. Hedwigis Duciasae Silesiae. Mit Choralnoten. — *Mss. mus. I. 39.*

32) Ein Papier-Codex aus dem 17. Jahrhunderte von 344 Blättern in 4. — Die Blätter 1—230 enthalten heilige Gesänge von Georgius Gallus, im Jahre 1625 aus der deutschen in die böhmische Sprache übersetzt, und von seinem Sohne Johann zu Kulmbach in Franken im Jahre 1632 abgeschrieben. Mit Melodien. Auf den Blättern 231—344 findet man verschiedene geistliche, in den deutschen Kirchen übliche Gesänge, nur von demselben Georgius da Gallis, aus Chrudjen, welcher nach Kulmberg ausgewandert

iſt, im J. 1633 in das Böhmiſche überſetzt. Mit Melodien. *Mss. mus. I. 42.*

33) Ein deutſcher Papier-Codex aus dem 18. Jahrhunderte von 118 Blättern in gr. 4., ſchön geſchrieben und zierlich gebunden, mit dem Titel: Officium Hebdomadae Sanctae juxta tonos in Aula Caesarea cantari solitos. Anno 1758. Die Handſchrift endet auf dem Blatte 117 mit folgendem Chronograph: DesCrIbebat Me IosephVs NaCkh LaborIose. *Mss. mus. I. 58.*

34) Ein latein. Pergament-Codex aus dem 14. Jahrhunderte, der einſt dem Minoritenkloſter in Andernach gehörte, von 93 Blättern. Er enthält ein: Officium ecclesiasticum, und eine Missa in honorem et memoriam S. Karoli Magni, mit Muſiknoten zu den Hymnen, Verſus und Antiphonen. *Mss. mus. I. 59.*

35) Ein latein. Codex aus dem 15. Jahrhunderte, von 17 Papier- und 230 Pergament-Blättern, mit gemalten Initialen. Inhalt: Blatt 1—4, das Gloria Patri etc. mit 8 verſchiedenen Melodien. Blatt 5—10, Officia in Adventu Domini. Blatt 11—12, Officium in vigilia Nativitatis Domini. Die Blätter 13—17 ſind unbeſchrieben. Die Pergamentblätter 1—230 enthalten ein Graduale Romanum für alle Heiligen-Feſte des ganzen Jahres. Alles mit römiſchem Choralgeſange. *Mss. mus. II. 1.*

36) Ein böhmiſcher, ſehr ſchön geſchriebener, und im J. 1557 geendeter Pergament-Codex von 444 Blättern im größten Folio, mit gemalten Initialen und Randverzierungen. Auf dem erſten Blatte ſieht man das gemalte Wappen der böhmiſchen Kreisſtadt Czaslau, auf dem letzten aber jenes des Johann Taborský z klobotske Hory. Der ganze Codex iſt ein Huſſitiſches Kirchengeſangbuch für die Feſte des Jahres, mit Choralmelodien auf fünflinigem Syſteme. *Mss. mus. II. 2.*

37) Ein anderer eben ſo ſchön geſchriebener, böhmiſcher Pergament-Codex aus dem 16. Jahrhunderte, von 427 Blättern im größten Folio, mit gemalten Initialen und Randverzierungen. Auf dem erſten Blatte lieſt man: Stepan Rybarz 1568. Das Buch iſt am Ende mangelhaft und dem Inhalte nach daſſelbe, wie das vorhergehende. *Mss. mus. II. 3.*

38) Ein latein. ſchön geſchriebener Pergament-Codex vom J. 1506, von 164 Blättern im größten Folio mit gemalten Initialen. Er iſt der Wintertheil eines Antiphonarii de Tempore und am Ende mangelhaft. Mit deutſchen oder Cölner Choralnoten. *Mss. mus. II. 4.*

39) Ein latein. Pergament-Codex aus dem Ende des 15. Jahrhunderts im größten Folio von 214 Blättern, mit gemalten Initialen, ist ein Graduale Romanum mit Choralnoten. *Mss. mus. II. 5.*

40) Ein prachtvoller lateinischer Pergament-Codex aus dem 15. Jahrhunderte von 250 Blättern im größten Folio, mit Miniaturgemälden, und in Gold und allerlei Farben strahlenden Initialen und Randverzierungen, in welcher Weise selbst der Text sammt seinen Choralmelodien in deutschen Noten auf vier Linien abwechselt. Dieser Codex, welchen wahrscheinlich König Wladislaus zum Gebrauche der Kirchen in Böhmen mit großen Kosten schreiben ließ, enthält folgendes:

Blatt 1. Ein, die Arbeiten des Bergbaues vorstellendes Gemälde, oberhalb welchem sich der vergoldete Buchstabe W in einem rothen Schilde befindet. Die Blätter 2—32: Das Kyrie und Christe mit seinen Tropen, und das Gloria in excelsis für verschiedene Feste des Jahres. Blatt 31—51: Sanctus, Benedictus und Agnus mit ihren Tropen. — Bl. 52—59. Patrem omnipotentem in verschiedenen Choralsätzen. Bl. 60—149. Introitus, Antiphonae, Gradualia, Tractus, Offertoria, Communiones, und verschiedene Officia für die Feste des Jahres sammt dem Officium Defunctorum. Blatt 150 -250: 70 Prosen oder Sequenzen mit ihren alten Melodien. *Mss. mus. II. 7.*

41) Ein lateinisches, sehr zierlich von den Notisten und Kalligraphen der kaiserl. Hofkapelle Georg Moser, im Jahre 1649 auf Pergament geschriebenes, mit gemalten Initialen geschmücktes, und dem Erzherzoge Leopold Wilhelm (nachherigem Kaiser) gewidmetes Antiphonale von 254 Seiten im größten Folio. Mit römischen Choralnoten auf fünflinigem Systeme. — *Mss. mus. II. 38.*

42) Ein lateinisches, eben so zierlich von demselben im Jahre 1640 auf Pergament geschriebenes, mit gemalten Initialen geschmücktes und demselben Erzherzoge gewidmetes Graduale da Tempora, von 281 Seiten im größten Folio. Mit römischen Choralnoten, und einem Inder von vier Blättern. *Mss. mus. II. 39.*

43) Ein latein. Pergament-Codex aus dem 17 Jahrhunderte von 209 Seiten im größten Folio mit dem Titel: Graduale per annum prn Contrapuncto Capellae Caesareae, Augustissimn et Invictissimo Rum. Imp. Ferdinando III. etc. Anno 1651 humillime consecratum a Georgio Muser Nutista. Der Titel, die Zueignung und der Index haben

acht Blätter beſonders. Mit Choralnoten auf fünf Linien. ***Mss. mus. II. 40.***

44) Ein latein. Papier-Codex aus dem 16. Jahrhunderte von 84 Blättern in 4., enthält ein Antiphonarium mit Proſen und Sequenzen zu Ehren der Heiligen Udalricus, Simpertus und Afra, der Patrone der Stadt Augsburg. ***Mss. mus. II. 69.***

45) Ein gemiſchter Papier-Codex aus dem 15. Jahrhunderte von 414 Blättern in klein Folio. (Aus dem ehemaligen Stifte Mondſee, mit der Ueberſchrift: das gulden a b c des münchs.) Er enthält vom Blatte 166—282 eine bedeutende Anzahl kirchlicher Lieder (Hymnen und Sequenzen), von denen die auf den Blättern 166 bis 252, 267 und 268, befindlichen mit Choral-Melodien auf vier Linien verſehen ſind. (Eine ausführliche Beſchreibung dieſer Handſchrift findet man in H. Hoffmann's von Fallersleben Verzeichniſſe der altdeutſchen Handſchriften der k. k. Hofbibliothek in Wien. Seite 242—252. Nro CLXXI.) ***Mss. mus. I. 60.***

46) Ein latein. Papier-Codex aus dem 17. Jahrhunderte von 72 Blättern in Querquart. Der „Historia Jo. Tauleri" ſind angefügt: Hymni et Cantica mit Choralnoten. ***Mss. mus. I. 61.***

47) Ein latein. Pergament-Codex aus dem 15. Jahrhunderte von 38 Blättern. Er enthält ein Officium Defunctorum und eine Missa de SS. Sacramento. ***Mss. mus. I. 62.***

48) Ein latein. Pergament-Codex aus dem 12. Jahrhunderte von 186 Blättern. Er iſt am Anfange und am Ende verſtümmelt und enthält eine Pſalmodie mit Neumen. Die Blätter 35—140 umfaſſen das Davidiſche Pſalterium; die Blätter 140 bis ans Ende Hymnen für das ganze Jahr. Unter den letztern findet man einige beſondere auf den heil. Udalrich, den heil. Willibald, und den heil. Gallus. ***Mss. mus. I. 63.***

49) Melodiae Hymnorum Sacrorum pro Juventute literarum studiosa catholica. Ex Ecclesiae Romanae Psalteriis, Antiphonalibus et Gradualibus, quae O. S. Bened. Religiosis Fuldensibus in usu erant, selegit et pluribus ad insolita carmina generibus novis auxit *Isidorus Schleichert*, O. S. Ban. Fuldae Professus. Eccl. Cathedr. Par. Organo et IV. vocibus concinendis aptavit *Michael Henkel*, Cantor et Organoedus civitatis Fuldensis. ***Mspt.*** sec. XIX. 19 Seiten in gr. 4. und Partitur. ***Mss. mus. II. 72.***

50) 103 vierſtimmige Choral-Melodien zu der monatlichen Erneuerung der Pfarrbrüderſchaft Jeſu in der Dom-

kirche zu Fulda. Nach der Ordnung des Bruderschafts-Büchleins vom J. 1817. Von Michael Henkel. Mspt. des 19. Jahrh. von 50 Blättern in gr. 4. Partitur. *Mss. mus. II. 73.*

Diese 50 Manuscripte befinden sich sämmtlich in der k. k. Hofbibliothek.

Nun folgen deren aus anderen Sammlungen Wiens.

51) Ein schön geschriebener Pergament-Codex aus dem 15. Jahrhunderte, im größten Folio von 271 Blättern. Der Anfang lautet: „In nomine Domini. Amen. Istud Antiphonarium pertinet loco Sci. Bernardini in Suburbio Viennensi. Inchoatum Anno Domini M° CCCC°. quinquagesimo tertio. Per fratrem Johannem de prusia sub venerabili patre fratre Gabriele guardiano ad honorem omnipotentis Dei et gloriose virginis Marie, nec non beatissimorum Confessorum ejus Francissci et Bernardini Sabbato in aduentu Domini ad Vesperas etc.“ Durchaus mit Choralmelodien.

Im Franciskaner-Kloster in Wien.

52) Ein schön geschriebener Pergament-Codex mit gemalten Initialen aus dem 15. Jahrhunderte im größten Folio, von 296 Blättern. Er ist ein Antiphonarium Ordinis S. Francisci. Mit Choral-Melodien.

Ebendaselbst.

53) Ein auf Pergament schön geschriebener Codex aus dem 15. Jahrhunderte von 224 Blättern im größten Folio, mit gemalten Initialen und Randverzierungen. Er beginnt: „Incipit Graduale fratrum minorum secundum consuetudinem romane curie“ etc. Mit Choral-Melodien.

Ebendaselbst.

54) Ein anderes Graduale aus dem 15. Jahrhunderte auf Pergament schön geschrieben im größten Folio, von 225 Blättern. Mit Choral-Melodien.

Ebendaselbst.

55) Noch ein anderes auf Pergament schön geschriebenes, mit gemalten Initialen gezieretes Graduale aus dem 15. Jahrhunderte im größten Folio von 140 Blättern. Mit Choral-Melodien.

Ebendaselbst.

56) Ein Pergament-Codex aus dem 15. Jahrhunderte von 155 Blättern im größten Folio, mit gemalten Initialen und Randverzierungen, enthaltend Choralmessen für verschie-

dene Gelegenheiten, auch für die Todten; ferner Sequenzen. Alles mit Choralmelodien.

Ebendaſelbſt.

57) Ein auf Pergament ſchön geſchriebener Codex aus dem 15. Jahrhunderte von 185 Blätteen im größten Folio. Er iſt ein Antiphonarium Monasticum mit Choralnoten.

58) Ein auf Pergament geſchriebenes Psalterium aus dem 15. Jahrhunderte von 194 Blätteen im größten Folio. Der Anhang von 50 Blättern enthält Hymnen auf verſchiedene Feſte des Jahres. Alles mit ſeinen Choralmelodien.

Ebendaſelbſt.

59) Ein Pergament-Codex aus dem 17. Jahrhunderte im größten Folio, enthaltend XXIV. Missas pro Defunctis mit dem Titel: „Neniae flebiles plorantes filioa Rachaelia Austriacae Provineiae S. Bernardini Seraphici Coetua“ etc. R. P. Mauritius Steitzinger . . . hujus libri benefactor etc. Mit Choralmelodien.

Ebendaſelbſt.

60) Ein Papier-Codex aus dem 17. Jahrhunderte im größten Folio, enthaltend 11 Choralmeſſen.

Ebendaſelbſt.

61) Ein Papier-Codex aus dem 18. Jahrhunderte von 145 Blättern und 2 Blätter Index, im größten Folio, mit der Ueberſchrift: „Hoc Opus miscellaneum Deo tee Optimo Max. Trino et Uni, Purissime sine labe conceptae Viegini, Beatissimo Seraphico P. N. Franeisco, Vigilantissimo Tutelari D. Hieronymo adscriptum: Choro Viennensi ad Secvitia sacratum sub Guardianatu Admodum Venerandi P. Humilis Ruprecht etc. 1743.“ Ein Antiphonaeium mit Choralmelodien.

Ebendaſelbſt.

62) Supplementum Antiphonarii Ecclesiae Cathedealis Viennensia ad S. Stephanum Tulli Leucorum 1624 impresai, ete. Ad usum Curiae Arehiepiscopalis ac Choei ejuadem Cathedralis eoneiunatum 1715. Papier-Codex von 281 Seiten und 2 Blättern Titel und Index in Folio.

Bei St. Stephan in Wien.

63) Ein ſchön geſchriebener Papier-Codex aus dem 18. Jahrhunderte von 4 Blättern und 128 Seiten in fl. Folio mit dem Titel. Iste liber eat concriptus a Josepho Neckh Joann. Geoeg. Neckh subcantoeia filio procurante Do. Feichtwög subcantore actuali expensas suppeditante steen. Domino Leop. Feid. Pfeiffer Ecclesiae Magistro. Pertinet ad chorum Musicorum Metr. Eccl. S. Stephani 1728.“ Mit

Choralnoten. Auf dem zweiten Blatte befindet ſich eine Handzeichnung. Dieſes Manuſcript iſt ein Hymnarium.

Ebendaſelbſt.

64) Eine Papier-Handſchrift von 3 Blättern und 25 Seiten in Folio, mit dem Titel: Cantus chorales ad Missae Sacrificium pertinens 1823. Das zweite Blatt enthält eine Handzeichnung.

Soweit die Literatur der Choralſammlungen, ſoviel ich bis jetzt in den Mauern Wiens auszumitteln im Stande war. Die Zukunft wird vielleicht Gelegenheit zu Nachträgen darbieten. Dieſe zu benutzen, werde ich nicht verſäumen, wenn anders meine bis jetzt geſpendeten Gaben den Freunden der Kunſt nicht ganz unwillkommen geweſen ſind.

(Die Fortſetzung folgt.)

Recensionen und Anzeigen.

Mahomeds Gesang, Ode von Göthe, und: „Mein Herz, ich will dich fragen" etc., Lied aus Halm's Sohn der Wildniss, für eine Tenor-Stimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *C. Löwe*. Berlin, bei Schlesinger. Pr. 1 Rthlr.

Beide hier gebotene Gesänge gehören, wenn auch nicht zu den tiefsten und geistreichsten, doch gewiss zu den gefälligsten und ansprechendsten des geehrten Verfassers, und bieten einer schönen Stimme die reichste Gelegenheit, ihren Wohllaut zu entfalten, weshalb sie denn vorzüglich zum Vortrage in grösseren musikalischen Zirkeln und in Concertsälen zu empfehlen sind.

Dr. K. S.

1) Das Muttergottesbild. Moosröslein. Das Paradies in der Wüste. Drei Legenden für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Carl Löwe*, Op. 37. Fünfte Legenden-Sammlung. Mainz u. Antwerpen bei B. Schott's Söhnen. Pr. 1 fl. 12 kr.
2) Gregor auf dem Stein. Legende in fünf Abtheilungen, gedichtet von *Franz Kugler;* für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Carl Löwe*, Op. 38. Sechste Legenden-Sammlung. Mainz u. Antwerpen bei dens. Verl. Pr. 2 fl.

Was Recensent in seiner Anzeige der früher bei Schlesinger in Berlin (2 Hefte) und bei Fr. Hofmeister in Leipzig (2 Hefte) erschienenen Legenden-Sammlungen des geistreichen Verfassers, in einer anderen Zeitschrift nachrühmen konnte; dass nämlich der eigenthümliche Ton der Legende von ihm mit feinem Takte und bewunderungswürdiger Sicherheit in Zeichnung und Farbengebung getroffen worden sei, das gilt, der Hauptsache nach, auch von den oben näher bezeichneten, und es liegt nun in diesen sechs Sammlungen des unerschöpflich reich ergiebigen Tondichters dem Publikum ein musikalischer Legendenschatz vor, in welchem sich an manche köstliche Perle sinnig-frommer Dichtung aufbewahrt findet. Das Leben bringt ja so manche ernstere Stunde, in welcher das Herz auch in der Kunst gern eine freundlich-milde Trösterin sucht. In solchen Stunden werden unseren Lesern diese frommen Dichtungen, getragen vom Fittig sich innig und warm an sie anschmiegender Töne, wie wir aus eigener Erfahrung versichern können, höchst willkommene Gaben sein.

Unter den hier vorliegenden Legenden wird vorzüglich die erste, „das Muttergottesbild im Teiche" in ihrer einfach-schönen, klaren und würdigen Haltung eine um so willkommenere Erscheinung sein,

da sie weder in der Singstimme noch in der Pianoforte-Begleitung die geringsten Schwierigkeiten darbietet, was bekanntlich bei den Werken dieses Componisten im Allgemeinen nur selten der Fall ist. Die zweite Legende: „das Moosröslein" ist in der Pianoforte-Begleitung schon etwas reicher gehalten und erfordert ein genaues und inniges Einverständniss zwischen Sänger und Spieler. Die dritte, für eine Tenorstimme berechnet, bewegt sich in einem freieren über das Legendenartige schon etwas hinausstreifenden Spielraum, und gewinnt, zumal in dem vierstimmigen Männerchor, mit welchem sie abschliesst, einen effectvoll-dramatischen Anflug.

„Gregor auf dem Stein," eine Composition, reich an jenen gemalten Zügen origineller Erfindungskraft, welche man in allen ausgedehnteren Gesangwerken Löwe's zu finden gewohnt, und in welchen so oft, wie man zu sagen pflegt, der Nagel auf den Kopf getroffen ist, möchte mancher, beim ersten Blicke, mehr für eine Ballade als eine Legende halten, allein sie scheidet sich dennoch von den Balladen des Verfassers durch ein gewisses Etwas in Ton und Haltung, das sich besser fühlen, als mit Worten scharf bezeichnen lässt. Bei tüchtigem, in den Geist des Componisten gehörig eindringenden Vortrage, wird auch dieses Werk durch tiefen, zum Theil tragisch-erschütternden Eindruck bewähren. Die äussere Ausstattung ist würdig.

— n.

1) *L'amour au village* (Die Liebe im Dorfe), *paroles de Mr. Riche, musique de F. Burgmüller. Mayence etc. chez les fils de B. Schott. Pr. 27 kr.*
2) *La Chatelaine* (Burgfräulein), *paroles de Mr. Riche, musique de F. Burgmüller. Mayence etc. chez le fils de B. Schott. Pr. 27 kr.*

Beides leichte, anmuthige, anspruchslose Lieder, mit französischem und deutschem, von Goltnick unterlegtem Texte. Das erste hat etwas Frühlingsfrisches, das ihm in der heiteren Jugendwelt Freunde machen wird. Zarte, sentimentale Herzen werden dagegen vielleicht dem andern den Vorzug geben, obgleich es in der Musik zwar getroffen, doch aber fast zu kindlich-einfach gehalten ist.

Die Ausstattung, auf dem Titelblatte seine Lithographien nebenher in den Kauf gebend, ist sehr elegant.

— n.

1) Der fünfte Mai, (Ode von A. Manzoni) Musik von *L. Niedermeyer.* Mainz etc. bei B. Schotts Söhnen. Pr. 1 fl. 21. kr.
2) *Une voix dans l'orage* (Eine Stimme im Gewitter), *stances de Mr. E. Deschamps, musique de L. Niedermeyer. Mayence etc. chez les fils de B. Schott. Pr. 54. kr.*

Beide, oben bezeichnete Compositionen bezeugten uns zum ersten Male ein achtbares Talent, dessen nähere Bekanntschaft gewiss

unsere Leser nicht gereuen wird. Vorzüglich gelungen und tüchtig ist, abgesehen von einer Reminiscenz, die gleich in den ersten Takten der Einleitung hervortritt, aber bald selbstständiger Erfindung Raum giebt, Nro. I. ein grosses durchgeführtes, kernhaftes und vorzüglich in der Schlusspartie sehr schwungreiches Gesangwerk, in welchem tüchtige Bassisten besonders da ihre Kraft und Sangfertigkeit mit ausgezeichnetem Erfolge bewähren werden, wo man den Gegenstand der Ode, den gewaltigen Mann vom fünften Mai, bereits eben nur als poetisch-tragische Person zu betrachten vermag, auf deren Glorienschein die Geschichte nicht mehr ihre schwarzen Schatten wirft. Vom reinen artistischen Standpunkte aus betrachtet, verdient die Arbeit Hrn. Niedermeyers, an welche sich indess nur Geübtere wagen mögen, warmes Lob, das sich bei gemüthvollen Sängerinnen, auch Nro. II. verdienen wird, deren aufmerksamer Beachtung wir diese interessante, würdige Arbeit angelegentlichst empfehlen. Nro. I ist mit italienischem, Nro. II. mit französischem Originaltexte, beide aber sind mit geschickt unterlegten teutschen Uebersetzungen gegeben. Die äussere Ausstattung ist so sauber und splendid, wie man es von der ehrenwerthen Verlagshandlung gewohnt ist.

Dr. K. S.

Ausgewählte Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, aus Alceste, Armide, Iphigenie in Tauris und Orpheus, von *Gluck*. In vier Abtheilungen. Berlin, Trautwein & Comp.

Unter diesem Titel hat die genannte Handlung, welche mit der Herausgabe klassischer Sachen fortfährt, in einer sehr schönen Ausgabe vier einzelne Hefte zum Druck befördert, die allen Verehrern Gluck's nicht anders als höchst willkommen sein werden. Jedes Heft, mit dem vortrefflichen Bildniss des Componisten geziert, ist für eine der vier Singstimmen berechnet. Die einzelnen Piecen enthalten deutschen und französischen Text unter der Singstimme, zu welcher der in solchen Sachen sehr erfahrene Herr Hofrath J. P. Schmidl eine sehr gewählte, leicht ausführbare Pianoforte-Begleitung gesetzt hat. Der Preis ist, in Berücksichtigung der Eleganz der Ausgabe, sehr mässig; der Sopran kostet 2 Rthlr., der Alt $^{5}/_{6}$ Rthlr., der Tenor und der Bass, jeder $^{2}/_{3}$ Rthlr. — Es wird hoffentlich überflüssig sein, dem dankenswerthen Unternehmen der Verlagshandlung eine ergiebige Verbreitung dieser Ausgabe zu wünschen, da sie sich auch ohne dies gewiss bald in den Händen aller Kunstfreunde befinden wird, die sich durch so manche Erscheinungen neuester Zeit bewogen finden, wieder zu älteren Sachen ihre Zuflucht zu nehmen und an ihnen sich zu erfreuen.

H. A.

Drei Quatuors für zwei Violinen, Viola und Violoncelle, componirt von *Gustav Krug*. Nro 1, Op. 1. Berlin, Trautwein & Comp. Preis $1^{1}/_{3}$ Rthlr. (in Stimmen.)

Wenn gegenwärtig, wo die Erstlingsversuche unsrer Künstler sich selten über herkömmliche Liedercompositionen erstrecken, ein

jünger Komponist sein erstes öffentliches Auftreten durch Herausgabe eines gearbeiteten Streichquartetts andeutet, so spricht dies sehr für ihn, denn es zeugt von einem höheren als dem gewöhnlichen Streben, und deutet auf eine bereits zurückgelegte vollendete Schulbildung hin, die in so unendlich vielen heutigen Kompositionen gänzlich vermisst wird. Ein andrer Umstand, nemlich der, dass der Komponist des vorliegenden Quartetts nur Dilettant in der Kunst ist, die er neben seinen Berufsgeschäften mit Liebe treibt, könnte die Kritik zu einer besonderen Nachsicht auffordern; dies ist indessen nicht nothig, denn im Ganzen genommen, deutet die eingesezte Komposition nicht nur auf ein sehr hübsches Talent hin, sondern auch auf eine durch ernsthafte Vorstudien erlangte Urtheilskraft in Ausführung und Begränzung der musikalischen Formen nach guten Mustern, so dass wir dem Komponisten zu seinem ersten Auftreten mit vollem Rechte Glück wünschen dürfen. Der Mangel an einer Partitur verhindert ein näheres Eingehen auf manche Einzelnheiten, welche dem Referenten bei der Aufführung des Quartetts aufgefallen sind. Allen Verehrern der Kammermusik, welche in diesem Fache noch Neuigkeiten suchen, wird diese Komposition, welcher hoffentlich bald das zweite und dritte Quartett folgen wird, lieb und werth sein. — Die Ausstattung von Seiten der Verlagshandlung ist sauber und elegant.

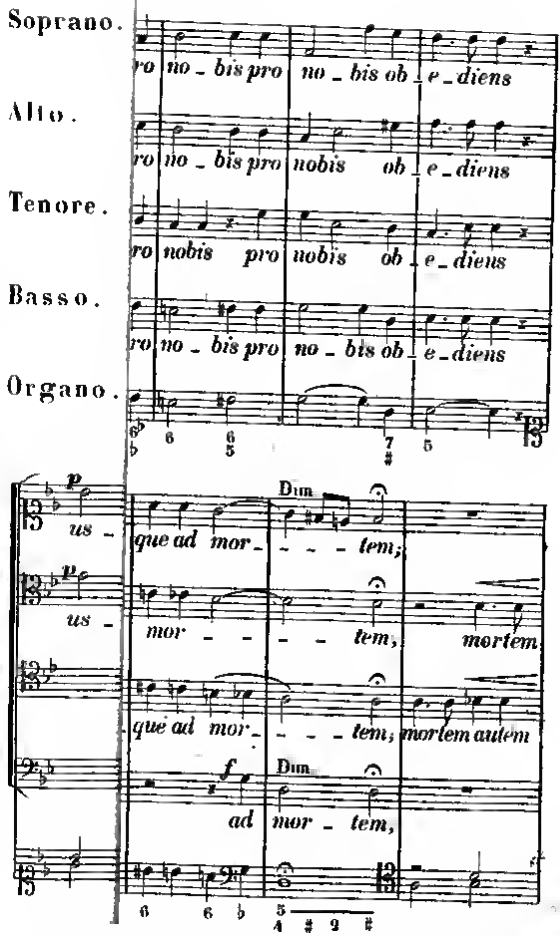
H. A.

Notiz zur musikalischen Beilage.

Das hier beigegebene vierstimmige Offertorium ist von Giovanni Andrea Fioroni, der ein Schüler Leo's war, und in Mailand, wo er 1779 starb, als ein Kirchencomponist ersten Ranges die Kapellmeisterstelle am Dom bekleidete. Von seinen Arbeiten ist so wenig bekannt, dass diese hier, welche aus der Sammlung des Herrn Simon Mayer in Bergamo herstammt, hoffentlich manchen der geehrten Leser willkommen sein wird.

Die Fortsetzung des im 87. Hefte angefangenen Artikels: „Ueber einige theils noch ungedruckte, theils durch den Druck bereits veröffentlichte musikalische Manuscripte von Joh. Seb. Bach in der königl. Bibliothek zu Berlin," folgt im nächsten Hefte.

Die Red.


Soprano.
ro no - bis pro no - bis ob - e - diens
Alto.
ro no - bis pro nobis ob - e - diens
Tenore.
ro nobis pro nobis ob - e - diens
Basso.
ro no - bis pro no - bis ob - e - diens
Organo.
p
us - que ad mor - - - - tem;
Dim
p
us - mor - - - - tem, mortem
que ad mor - - - - tem; mortem autem
f
Dim
ad mor - tem,

Intelligenz-Blatt

zur

CÄCILIA.

1843. **Nr. 85.**

☞ Inserationen in die Intelligenz-Blätter zur **Cäcilia** werden mit **4½ kr.** oder **1¼ Ngr.** pro Petitzeile oder deren Raum berechnet, bei Artikeln von mehr als 20 Zeilen aber die folgenden Zeilen nur mit **3½ kr.** oder **1 Ngr.**

PREIS-FRAGE.

Die Vierte Klasse des königlich Niederländischen Institutes für Wissenschaften und schöne Künste, hat in ihrer öffentlichen Sitzung am 24. November 1842 die folgende Preisfrage gestellt:

„In wie weit kann aus den musikalischen Com-„positionen von den verschiedenen Zeiten der neuern „europäischen Völker bestimmt und richtig abgeleitet „und geschlossen werden über den Geist des Zeit-„alters und den Charakter der Nationen, mit welchen „die Compositionen in Beziehung standen?“

Der Preis für die beste Beantwortung der Frage ist eine goldene Medaille, mit dem Stempel des Instituts, oder der Werth derselben, welcher beträgt dreihundert Gulden N. C.

Die Preisschriften müssen vor, oder auf den 30. April francirt eingeschickt werden an den Secretair der Vierten Klasse in dem Hotel des Institutes, auf dem Kloveniers-burgwall zu Amsterdam.

Zur Beantwortung der Preisfrage, werden ausser den Niederländern auch Ausländer eingeladen, und die Bearbeitung kann in deutscher oder französischer Sprache

geschehen, (das Deutsche mit lateinischen Buchstaben geschrieben.)

Die Schriften müssen mit einem Spruch oder Zeichen bezeichnet sein, und ausserdem mit einem gesiegelten Briefchen, worauf auswendig der nämliche Spruch oder Zeichen, und inwendig der Name, Charakter und Wohnort des Verfassers geschrieben sein muss.

Der Ausspruch über diese Preisfrage, wird in der öffentlichen Sitzung der Klasse im Jahre 1844 bekannt gemacht und in musikalischen und andern Zeitschriften weiter verbreitet werden.

Die gekrönte Preisschrift bleibt das Eigenthum der Klasse und der Verfasser darf sie nicht im Druck herausgeben: ungekrönte Schriften werden mit dem versiegelten Briefchen, nach Angabe des Spruches oder Zeichens, (wenn die Anfrage innerhalb eines Jahres nach dem Ausspruche geschieht) wieder zurückgegeben.

Im Namen der vierten Klasse obengenannt

Jacob de Vos, *Secretair.*

Die Honorare

der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia"

betreffend.

Zur Bequemlichkeit der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia" haben wir die Einrichtung getroffen, dass für die Zukunft einem Jeden derselben sein Honorar jedesmal nach dem Schlusse eines jeden Heftes berechnet wird.

B. Schott's Söhne,
Grossh. Hess. Hof-Musikhandlung.

Verlag

der Grossherzoglich Hessischen Hof-Musikhandlung

von ***B. Schott's Söhnen*** *in* ***Mainz.***

Vollständige Pianoforte-Schule,

oder

ANWEISUNG ZUM PIANOFORTE-SPIEL,

vom ersten Unterricht bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend

von

Henri Bertini.

Preis:

in einem Bande fl. 13 x. 30

in drei Abtheilungen, jede fl. 4 x. 48.

Inhalts-Verzeichniss.

		Seite
	Einleitung	
	Von der Klaviatur, den italienischen Ausdrücken und ihren Abkürzungen	1
1e Lection.	Vorbereitende Uebungen	2
2e Lection.	. . . . .	4
3e Lection.	. . . . .	5
4e Lection.	. . . . .	6
	Von dem Takte, verlängte Uebungen etc. . .	7
	Dauer der Noten und Pausen	8
	Von dem Punkte	9
5e Lection. 6e Lection.	Uebung im Rhythmus	10
7e Lection.	Den Punkt anwenden zu lernen	12
8e Lection.	Uebung für das Bindungszeichen	13
9e Lection.	Anfang der Tonleitern und der Terzen . . .	14
10e Lection.	Von dem Kreuze, Uebungen in G dur . . .	16
11e Lection.	Von dem Wiederholungszeichen, den Synkopen und Uebungen in D dur	18
12e Lection.	Die Viertelspausen anwenden zu lernen, Uebungen in doppelten Noten und in A dur	20
13e Lection.	Von dem Auflösungszeichen, dem Staccato, dem Fingerwechsel, und Uebungen in E dur	22

		Seite
14e Lection.	H dur	24
15e Lection.	Von dem Dappelkreuze, dem Halt und Uebungen in Fis dur	26
16e Lection.	Von den Triolen und Uebungen in Cis dur	28
	Einleitung zum Studium der Tonleitern	30
	Kurzgefasste Zusammenstellung der 16 vorhergehenden Lectionen	32
	Uebungen in einigen gebräuchlichen Rhythmen	34
	Vierhändige Melodie	36
17e Lection.	Tonleiter in C, Uebungen im Rhythmus, und von dem B — 1e Etüde	38
18e Lection.	Tonleiter in G	41
	Uebungen in punktirten Noten, von dem *piano*, dem *forte* und den nachstehenden Zeichen > < > ∧ — 2e Etüde	42
19e Lection.	Tonleiter in D	43
	Uebung in Akkorden — 3e Etüde	44
20e Lection.	Tonleiter in A	45
	Uebung — 4e Etüde.	46
21e Lection.	Tonleiter in E. Uebung — 5e Etüde.	48
22e Lection.	Tonleiter in H	50
	Einfacher und getragener Vorschlag — 6e Etüde.	51
23e Lection.	Tonleiter in Fis	52
	Von dem *fortissimo* u. *pianissimo*, Menuet — 7e Etüde.	53
24e Lection.	Tonleiter in Cis — 8e Etüde.	56
	Vierhändige Melodie	57
	Von den Arpeggien u. festen Akkorden	58
	Von gebrochenen u. gebundenen Akkorden	60
	Fingersatz der vollkommenen Akkorde mit ihren Umkehrungen	61
	Arpeggien des Septimen-Akkords in in allen seinen Umkehrungen	66
	Uebungen um eine Hand über die andere setzen zu lernen	67
	Fortsetzung der Uebungen des Septimen-Akkords	67
	Arpeggien mit beiden Händen abwechselnd	68
	Uebungen von Arpeggien in kleinen Noten	70
	Tägliches Studium, Tonleitern in allen Dur- und Molltonarten	72
	Chromatische Tonleitern	79
	Uebungen um den Daumen nach dem fünften Finger und diesen nach dem Daumen setzen zu lernen	80
	Vierhändige Melodie	82
	Chromatische Tonleitern	84

Seite

25e Lection. Moll-Tonart, Tonleiter in A moll, Mordent 86
. . . . . 9e Etüde 87
26e Lection. C moll 88
. . . . . 10 Etüde. 89
27e Lection. H moll. Gruppetto 90
. . . . . 11e Etüde. 90
28e Lection. Fis moll, vorbereitende Uebung zum Triller 92
. . . . . 12e Etüde. 93
29e Lection. B-Tonarten, F dur, Uebung 94
. . . . . 13e Etüde. 95
30e Lection. B dur, Uebungen 96
. . . . . 14e Etüde. 97
31e Lection. Es dur, Uebungen, Melodie . . . 15e Etüde. 99
32e Lection. As dur, Uebungen und Vorbereitung zum Triller 100
. . . . . 16e Etüde. 102
Vierhändige Melodie 104
Uebung in Synkopen 106
Von dem Triller 107
33e Lection. Des dur, Uebungen, das doppel B 111
. . . . . 17e Etüde. 112
34e Lection. Ges dur, Uebungen 113
Uebungen für das Kreuzen der Hände 18e Etüde. 114
35e Lection. Ces dur, Uebungen und wiederholte Noten 115
. . . . . 19e Etüde. 116
36e Lection. D moll, Uebungen 118
. . . . . 20e Etüde. 119
37e Lection. G moll, Uebungen in gebundenen Noten 120
. . . . . 21e Etüde. 121
38e Lection. C moll, Uebungen in dieser Tonleiter und in gebrochenen Akkordeu 122
. . . . . 22e Etüde. 124
39e Lection. F moll, Uebungen 125
. . . . . 23e Etüde. 126
40e Lection. B moll, Uebungen 127
. . . . . 24e Etüde. 128
Tonleitern in Terzen 130
Chromatische Tonleitern in Terzen, Quarten, Sexten und Oktaven 134
Uebungen in Terzen für beide Hände 136
Uebungen in gebrochenen Terzen 140
Uebungen in Sexten 144
Uebungen in gebrochenen Sexten 147
Uebungen in Oktaven 151
Uebungen in gebrochenen Oktaven 154
Uebungen in Akkorden . . . . 25e Etüde. 157
Fingersatz der vollkommenen Akkorde in den drei Lagen 160

		Seite
	Uebungen in Akkorden	26e Etüde. 161
	Idem idem	27e Etüde. 162
	Idem idem	28e Etüde. 163
	Studium des Trillers	165
	Tägliche Uebungen der in Takte eingetheilten Tonleitern	171
Zwölf besondere Etüden.	1e in Oktaven für beide Hände .	29e Etüde. 172
	2e in gebrochenen Akkorden und Arpeggien	30e Etüde. 174
	3e in doppelten Noten	31e Etüde. 176
	4e in Akkorden für beide Hände .	32e Etüde. 189
	5e für den Gruppetto u. den Mordent	33e Etüde. 180
	6e in wiederholten Noten mit Fingerwechsel	34e Etüde. 181
	7e in doppelten Noten	35e Etüde. 184
	8e in Arpeggien für beide Hände .	36e Etüde. 186
	9e in doppelten Noten und Kreuzen der Hände	37e Etüde. 188
	10e in gebrochenen Akkorden, um den Fingern Gleichheit zu geben .	38e Etüde. 192
	11e des einfachen Trillers für beide Hände	39e Etüde. 196
	12e in Arpeggien, während welcher der kleine Finger die Melodie führt	40e Etüde. 198

☞ Bei der allgemeinen Verbreitung der sich gegenwärtig das Pianoforte erfreut, findet eine jede neue Clavierschule eine mehr oder minder grosse Theilnahme. Um wie viel gröaser ist aber das Interesse an einer Methode, in welcher ein *Bertini* die Erfahrungen einer so erfolgreichen und glänzenden Künstler-Laufbahn niederlegte, an welcher er jahrelang mit unermüdetem Fleisse und strengem Nachdenken gearbeitet. *Bertini's* grosse Verdienste um die Kunst des Klavierspiels sind so anerkannt, sein Ruf als Lehrer und Jugendbildner ist so sehr bewährt und wohl begründet, dass eine Methode, welche seinen Namen trägt, in der musikalischen Welt weiter keiner Empfehlung bedarf, nur gleich den ihr gebührenden Rang unter den besten bisher für das Pianoforte erschienenen Lehrbüchern einzunehmen.

In kurzem wird erscheinen:

La part du diable
opera comique en 3 actes.
Musique de ***D. F. E. Auber.***

Le Gymnastique des doigts,
préparation à l'étude du piano exercice journalier et indispensable
par
Henri Bertini.

---

50 Préludes pour le piano
par
Henri Bertini.
op. 141.

---

50 LECONS MÉLODIQUES POUR LE PIANO
composées expressement
pour developper le sentiment musical
par
HENRI BERTINI.
op. 142.

3me CONCERT POUR LE VIOLON
avec accomp d'orchestre ou de piano
par
Ch. De Beriot.
op. 44.

Andante inquietoso
pour le piano par
A. Dreyschock.
op. 23.

Le Ruisseau, romance sans paroles
pour le piano par
A. Dreyschock.
op. 24.

INTRODUCTION ET POLONAISE
de l'opera Linda di Chamounix
pour le piano par
Henri Herz.

4me CONCERT POUR LE PIANO
avec accomp. d'orchestre ou d'un 2d piano
par
Henri Herz.
op. 131.

Le Tremolo
sur un thême de Beethoven
pour le piano par
Henri Herz.
op. 132.

Fantaisie et Variations Brillantes
sur des thêmes de l'op. Parisina
pour le piano par
HENRI HERZ.
op. 133.

Das Gebet des Trappisten
für eine Baßstimme
von
G. Meyerbeer.

SICILIENNE
für eine Singstimme
von
G. Meyerbeer.

GRAZIOSA.
Romance sans paroles
pour le piano par
Sigismond Thalberg.

Intelligenz - Blatt

zur

CÄCILIA.

1843. **Nr 86.**

Insertionen in die Intelligenz-Blätter zur **Cäcilia** werden mit **4½ kr.** oder **1¼ Ngr.** pro Petitzeile oder deren Raum berechnet, bei Artikeln von mehr als 20 Zeilen aber die folgenden Zeilen nur mit **3½ kr.** oder **1 Ngr.**

Die Honorare

der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia"

betreffend.

Zur Bequemlichkeit der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia" haben wir die Einrichtung getroffen, dass für die Zukunft einem Jeden derselben sein Honorar jedesmal nach dem Schlusse eines jeden Heftes berechnet wird.

B. Schott's Söhne,

Grossh. Hess. Hof-Musikhandlung.

Bei **Marco Berra** in Prag, Egydi-Gasse. Nr. 453. ist so eben erschienen:

ROBERT FUEHRER'S

Capellmeisters an der Prager Domkirche zu St. Veit

PASTORAL-MESSE

für 4 Solo- und Chor-Stimmen, mit Begleitung 2 Violinen, Viola, Cello, Flöte, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörner, Basposaune, Pauken; Contrabass und Orgel,

Sr. bischöfl. Gnaden, dem Hochwürdigsten, Hochgebornen und Hochgelehrten Herrn, Herrn

Franz ser. Tippmann,

Bischof zu Satala und Suffragan des Prager Erzbisthums etc. etc. in tiefster Ehrfurcht gewidmet

Preis 5 fl. C. M.

Anzeige für Theater-Directionen.

THOMAS RIQUIQUI

oder

die politische Heirath.

Komische Oper in 3 Akten,

nach dem französischen von C. Gollmick.

In Musik gesetzt

von

Heinrich Esser.

Von vorstehender Oper ist der vollständige Clavier-Auszug nebst beigefügtem Textbuch in unserm Verlag erschienen. Preis fl. 9

Abschriften der Partitur und Orchesterstimmen sind als Eigenthum des Komponisten zu betrachten, und werden von uns im Einverständniss mit demselben auf Bestellung den respectiven Theatern geliefert.

Die Oper ist bereits in **Frankfurt a. M.** und **Mainz** mit so grossem Beifall gegeben worden, dass man mit Recht erwarten darf, dieselbe bald bei allen deutschen Bühnen aufgenommen zu sehen.

Mainz, im April 1843.

B. Schott's Söhne.

DIE FESTZEITEN.

geistliches Oratorium in drei Abtheilungen.

componirt

von

Dr. C. Loewe.

	fl.	kr.
Clavier-Auszug mit vorgedrucktem Text	7	12
Solo- und Chorstimmen	6	—
Einzelne Chorstimmen	—	54
Orchesterstimmen	12	36

NB. Die Partitur ist nicht gestochen, aber sie wird in correcten Abschriften auf's billigste von uns geliefert.

Erste Abtheilung, bestehend aus Advent und Weihnachten.

Zweite Abtheilung, bestehend aus: Fasten, Charfreitag und Ostern.

Dritte Abtheilung, bestehend aus: Himmelfahrt und Pfingsten mit Anschluss von Trinitatis.

Vorbemerkung.

Die Worte sind grösstentheils aus der heiligen Schrift entlehnt, zu Betrachtung von Geistlichen und geistlichen Dichtern. Das Werk kann eben so wohl als ein Ganzes, als auch seinen einzelnen acht Abtheilungen nach als Kirchenmusik aufgeführt werden. Um es aufzuführen, sind, ausser dem Chore, nur vier Solostimmen erforderlich, da die Einführung von Personen, wegen des überreichen Stoffes, nicht nothwendig erschien. Wo die Orchestermittel nicht ausreichen sollten, kann dieses Oratorium auch mit dem Klavierauszuge, der auch zugleich Orgel-Auszug ist, ausgeführt werden.

Der Adventstext geht einleitend von den frühesten Prophezeihungen des A. T. aus, und rückt der Geburt des Messias durch immer bestimmter werdende Weissagungen näher, bis zu dem letzten Propheten Maleachi, 400 v. Ch., von welchem an die Prophezeihungen schweigen. Die grosse Sehnsucht aller Völker in dieser Zeit, besonders aber der Heiden, ist in der Stelle des Jesaias „Ach, dass du den Himmel zerrissest" ausgesprochen. Die christliche, heutige Adventsfreude, spricht der Chor aus: „Lasst eure Zweige sprossen, welche sich in dem Chorale der „klugen Jungfrauen," „Wachet auf" dem Weihnachtsfeste eng anschliesst. Dieser Choral war Prozessions-Hymne der Nonnen in der Christnacht.

Weihnachten beginnt mit der Verkündigung, mit dem Gloria der Engel, welcher hier Luthers Choral: „Vom Himmel hoch," zum Grunde liegt. Diesem schliesst sich die Anbetung der Hirten bei der Krippe zu Bethlehem; dieser die Anbetung der morgenländischen Könige an. Das Magnificat ist mit dem Dankgebet des Simeon zu einem Duett verbunden, worauf das Evangelium des dritten Weihnachtsfeiertages Joh. 1, abschliesst.

Um für den ersten und zweiten Theil den für die Empfindung nothwendigen Uebergang herzustellen, habe ich *a capella* (ohne Begleitung) das in der römischen Kirche unter dem Namen: *„Improperia"* bekannte Gedicht gewählt. *Improperium* heisst im Kirchenlatein: der Vorwurf: *improperia* die Vorwürfe (welche nämlich die Stimme Gottes im Munde des Propheten Hosea dem jüdi-

schen Volke macht. Aus Aegyptenland rief ich meinen Sohn Israel etc.) Der Evangelist Matthäus gründet hierauf die Nothwendigkeit der Flucht des Christuskindleins nach Aegypten, und wendet dieselbe Stelle v. 2, 14 und 15 auf den Heiland an, welches die zweite Strophe unsres Gedichtes im Sinne hat. Das talmudische Gedicht heisst *Popule meus, quid feci tibi, aut in quo contristavi te, responde mihi. Quia eduxi te de terra Aegypti, parasti crucem Salvatori tuo.* Auf diese Weise schliesst sich dieses Gedicht noch an Weihnachten an, und bildet einen treffenden Uebergang in der zweiten Strophe auf den Charfreitag, und in der dritten auf Ostern.

In der Passion ist der Chor als christlich theilnehmender Erzähler der grossen Begebenheiten am Erlösungs-Tage eingeführt, während die Solostimmen die *ipsissima verba* nach der heil. Schrift einzuführen haben.

In der Osterzeit sind die sämmtlichen vier Festevangelien zum Grunde gelegt, mit Einflechtung des Chorals: „Christ ist erstanden."

Der Himmelfahrtstext zieht noch ausser der Quelle, der Apostelgeschichte, zwei auf dieses Fest vorzugsweise bezügliche messianische Psalmen, so wie zwei paulinische Aussprüche in sein Gebiet.

Das Pfingstfest beginnt mit der messianischen Stelle des Jesaias 44, 2, während das Chor das *Veni* singt. Nach der Apostelgeschichte wird die erste Ausgiessung des heiligen Geistes in der Stiftung der ersten christlichen Gemeine verspürt, von wo an der Sopran erzählt, und die einzige Arie des Oratoriums einleitet: „Hier komm ich, mein Hirte." Sollte man die Trinitatismusik von der Pfingstmusik trennen wollen, so wiederhole man den Choral des Anfangs, „Komm," in welchem Falle aber das Bass-Recitativ wegbleibt, und der Choral sogleich mit dem 3. und 4. Viertel der Melodie anhebt.

Die Zeit der Komposition dieses Werkes reicht von 1825 bis 1836, indem ich nur immer die einzelnen Nummern in den betreffenden Zeitabschnitten des Kirchenjahres entwarf. Im Jahre 1837 habe ich das Werk zusammengestellt und geordnet. Die Gnade aber des Herrn sei mit mir und denen, welche dieses Werk ausführen und hören.

Loewe.

Das Werk wird binnen kurzem erscheinen, und da es wahrscheinlich ist, dass diese interessante Komposition eines beliebten und verehrten Tonsetzers einen grossen Absatz finden wird, so ersuchen wir die respectiven Gesangvereine, recht bald ihren Bedarf zu verlangen, damit die Anlage nach Verhältniss der Bestellungen bestimmt werden kann.

Mainz, im April 1843.

B. Schott's Söhne.

Intelligenz - Blatt

zur

CÄCILIA.

1843. **Nr. 87.**

☞ Insertionen in die Intelligenz-Blätter zur **Cäcilia** werden mit $4^1/_2$ **Kr.** oder $1^1/_4$ **Ngr.** pro Petitzeile oder deren Raum berechnet, bei Artikeln von mehr als 20 Zeilen aber die folgenden Zeilen nur mit $3^1/_2$ **kr.** oder **1 Ngr.**

Die Honorare

der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia“

betreffend

Zur Bequemlichkeit der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia“ haben wir die Einrichtung getroffen, dass für die Zukunft einem Jeden derselben sein Honorar jedesmal nach dem Schlusse eines jeden Heftes berechnet wird.

B. Schott's Söhne,
Grossh. Hess. Hof-Musikhandlung.

Bei **Wilh. Körner** in Erfurt sind soeben erschienen und durch jede solide Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Körners Präludienbuch.

Enthaltend leichte und kurze Choralvorspiele in allen nur möglichen Formen. Mit Beiträgen von

A. Theile, J. G. Töpfer, H. W. Stolze, W. Wedemann und A.

Lieferung 1. à $7^1/_2$ Sgr. = 6 gGr.

Töpfer's
allgemeines und vollständiges Choralbuch

Lieferung 1. à $7^1/_2$ Sgr. = 6 gGr.

Prospecte über diese Werke sind in allen Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen gratis zu haben.

Körners Orgelfreund.

3. Bd., Heft 2 und 3, à 5 Sgr. = 4 gGr.

Dies Werk hat durch seine originelle Idee eine so allseitige günstige Aufnahme gefunden, dass es wenige Seminarlehrer und Organisten mehr geben wird, die sich dessen nicht vorzugsweise beim Orgelunterricht und beim öffentl. Gottesdienste bedienen sollten.

Es ist neu erschienen und in allen guten Buchhandlungen zu haben:

Musikalische Dynamik

oder

die Lehre vom Vortrage in der Musik.

Ein Lehr-, Hand- und Hülfsbuch

für Alle, die auf irgend eine Weise Musik treiben, Künstler oder Dilettanten, Sänger oder Instrumentalisten, Lehrer und Schüler,

von

Gustav Schilling.

Gr. 8. Cassel, J. C. Krieger'sche Buchhandlung. 1843. brosch. (24 Bogen.) 1 Thlr. 20 gGr. = 1 Thlr. 25 Sgr.

Als die beste Empfehlung für dieses Werk möge das Urtheil eines der competentesten Richter, unseres berühmten Spohr, dienen:

☞ „Das Schilling'sche Buch „die Lehre vom Vortrage „in der Musik," habe ich mit grossem Interesse gelesen und mich seines reichen und umfassenden „Inhalts gefreut. Bei der Dürftigkeit, woran bisher „alle, mir bekannt gewordenen, musikalischen Lehrbücher „im Kapitel vom Vortrage litten, war es mir längst „gefühltes Bedürfniss dass, was sich über den musikalischen Vortrag in Worten lehren lässt, in geordneter „Folge zusammengestellt zu sehen. Das ist hier „mit Geschick und Umsicht geschehen, und es wird „daher das Werk nicht nur allen Musiktreibenden „von grossem Nutzen sein können, sondern auch zu „weiterer Bearbeitung dieses bisher ganz vernachlässigten Theiles der Musiklehre weiter anregen."

Dr. Louis Spohr.

Bei **Fried. Schulthess** in Zürich sind so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Sammlung

zwei-, drei- und vierstimmiger Lieder

für Gymnasien und höhere Bürgerschulen,

von

W. Krauskopf.

1tes Heft: Drei- und vierstimmige Lieder enthaltend, Quartformat, broch. Preis 28 kr. oder 7 gGr.

2tes Heft: Drei- und vierstimmige Lieder enthaltend, Preis 28 kr. oder 7 gGr.

3tes Heft: Zweistimmige Lieder für Primärschulen enthaltend. Preis 16 kr. oder 4 gGr.

Handbuch

beim Unterricht im Gesange

für Lehrer und Lernende

von

W. KRAUSKOPF.

8. Brochirt 36 kr. oder 9 gGr.

Wir machen Musikfreunde auf das so eben erschienene Verzeichniss guter Musikalien zu sehr billigen Preisen aufmerksam. Es enthält:

Werke über Musik, Biographien, Opern, vollständige Partituren und Stimmen, Clavierauszüge mit und ohne Text. — Claviersachen à 2 et à 4 mains. Für Blas- u. Streichinstrumente. — Für Pianoforte mit Instr.-Begl. Für die Harfe, Guitarre. — Gesänge mit und ohne Begleitung. Tänze f. d. P. F. Schul- und Uebungsstücke, Orgelsachen und Kirchenmusiken. Anhang, in welchem unter Verschiedenem auch Oratorien von Mendelssohn, Klein, Bach und Schneider enthalten sind. —

Alle Buch- und Musikalien-Handlungen verschaffen Catalogo und besorgen Aufträge.

Hildburghausen, den 10. Juni 1843.

Kesselring'sche Hof-Buchhandlung.

Zur Nachricht.

In Bezug auf die im vorigen Hefte gemachte Anzeige, das Erscheinen »der Festzeiten« von C. Loewe betreffend, zeigen wir an, dass die Partitur dieses interessanten Werkes ebenfalls gedruckt (Umdruck) erschienen, und zu dem billigen Preise von 10 fl. 48 kr. (6 Thlr.) durch alle Musik- und Buch-Handlungen zu beziehen ist.

Da dieses Werk aus drei Abtheilungen besteht, so haben wir zur Erleichterung der Anschaffung die Einrichtung getroffen, dass von jeder Abtheilung, sowohl Partitur als auch Orchester-, Singstimmen und Klavierauszug, einzeln bezogen werden können.

Mainz, im Juli 1843.

B. Schott's Söhne.

Anzeige für Theater-Direktionen.

Des Teufels Antheil.

Komische Oper in 3 Akten.

Musik von

D. F. E. AUBER.

Nach dem Französischen des Scribe, für die deutsche Bühne bearbeitet von

Börnstein und **Gollmick.**

Von dieser Oper ist erschienen und durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Partitur, Clavierauszug, Orchester- und Singstimmen, Textbuch, Zeichnungen der Decorationen und Costümes etc.

Der ausserordentliche Beifall, welcher diesem neuen Werke des gefeierten Auber in Paris gezollt wird, lässt nicht zweifeln, dass dasselbe allerwärts eben so gut aufgenommen und sich würdig seinen Vorgängern Fra Diavolo, der Schwarze Domino, Krondiamanten etc. anreihen wird.

Mainz, im Juli 1843.

B. Schott's Söhne.

Intelligenz-Blatt

zur

CÄCILIA.

1843. **Nr 88.**

Insertionen in die Intelligenz-Blätter zur **Cäcilia** werden mit **4** Kr. oder **1**½ Ngr. pro Petitzeile oder deren Raum berechnet, bei Artikeln von mehr als 20 Zeilen aber die folgenden Zeilen nur mit **3**½ Kr. oder **1** Ngr.

Die Honorare

der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia"

betreffend

Zur Bequemlichkeit der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia" haben wir die Einrichtung getroffen, dass für die Zukunft einem Jeden derselben sein Honorar jedesmal nach dem Schlusse eines jeden Heftes berechnet wird.

B. Schott's Söhne,
Grossh. Hess. Hof-Musikhandlung.

In der **Creutz**'schen Buchhandlung zu Magdeburg erschienen:

Mühling, Aug.,

Mus.-Dir. und Org.

Choralbuch, in welchem die gebräuchlichsten Choralmelodien, sowohl mit Rücksicht auf Orgel- und Clavierspiel, als auf Chorgesang vierstimmig bearbeitet, wie auch mit Bezifferung und einfachen Zwischenspielen versehen sind, 60stes Werk. 2 Thlr.

Dessen Psalter und Harfe, Lieder von Spilta mit Pianoforte-Begleitung. Op. 54. 4 Hefte. 2 Rthlr. (Einzeln à ⅔ Rthlr.)

Früher erschienen:

KALLENBACH's vierstimmiges mit Zwischenspielen versehenes Choralbuch. 2 Rthlr.

Dessen Ausweichungen in alle Dur- und Molltöne, mittelst 3, 2 und eines einzigen Accordes. ⅓ Rthlr.

REBLING's fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 1. ½ Rthlr.

Allen Liederkränzen, Männergesangvereinen, Seminaren und Gesanglehrern, so wie sonstigen Freunden des Gesanges, können als eine ausgezeichnet, gehaltvolle und ansprechende Sammlung empfohlen werden:

Sechs Gesänge für 4 Männerstimmen,

componirt (und dem Fürstlich von Fürstenberg'schen Hof-Capellmeister Herrn Kalliwoda als ein Zeichen der innigsten Hochachtung gewidmet) von

Julius Grobe.

Erstes Heft. Preis 1 fl. 24 kr. oder 25 Sgr.

Inhalt. Alles mit Gott. — Der schöne Stern. — An die Leute. — An die Vergangenheit. — Jägerlied. — Ein zweites Jägerlied. —

Dieselben: Zweites Heft. (Herrn Hof-Capellmeister Franz Lachner gewidmet.) Pr. 2 fl. 24 kr. od. 1 Rthlr. 10 gr.

Inhalt: Morgenlied. — Gott dem Erretter. — Abendlied. — Der Morgen. Der Frühling. — Jagdlied. —

Die Stimmen zu diesen Gesängen sind in beliebiger Anzahl einzeln zu haben.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen aus dem Verlage der **C. H. Beck**'schen Buchhandlung in Nördlingen zu beziehen.

Neue Musikalien

im Verlage der Hofmusikalien-Handlung

*von **Adolph Nagel** in Hannover.*

BURGMÜLLER, F. Souvenir de Bellini. Morceau élégant, für Pianoforte. Op. 27. Nro 5. Cavat. de Norma. 6 ggr.

ENCKHAUSEN, H. Die frühen Gräber. Ode von Klopstock für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 57. 8 ggr.

— Elementar-Unterricht im vierhändigen Pianoforte-Spiel. Op. 58. Erstes Heft. Uebungsstücke mit stillstehender Hand. 6 ggr.

— Zweites Heft. Uebungsstücke mit zufälligen Versetzungszeichen, im Umfange der natürlichen Lage der fünf Finger, der acht Töne und eine Octave wenig überschreitend. 12 ggr.

— Drittes Heft. Grössere Uebungsstücke, mit Anwendung des Bass-Schlüssels auch im Discant. 14 ggr.

— Viertes Heft. Leichte und brill. Variationen über ein Thema von Rovelli. 12 ggr.

— Religiöse Gesänge für 4 Männerstimmen. Erstes Heft. Op. 59. 16 ggr.

— Drittes Rondo giocoso für Pianoforte. Op. 60. 14 ggr.

GANTZERT, B. Der achte Psalm, metrisch bearbeitet v. Minna Witte, für vier Männerstimmen. 20 ggr.

HILLE, C. E. Rondo giocoso über den Bauernhochzeitmarsch aus Hans Heiling, für Pianoforte. Op. I. 12 ggr.

KIEL, Aug. Lied von G. Nicolai: Sieh die Schwalben, mit Pianoforte. 4 ggr.
— Festmarsch bei Schliessung des Grundstein-Gewölbes des Hermanns-Denkmals. Op. 11, zu 2 Händen. 6 ggr.
— Idem zu 4 Händen. 8 ggr.
KÖNEMANN, F. v. Die Fensterscheibe. Lied mit Pianoforte 4 ggr.
KOSMALY, Carl. 6 Gesänge von Göthe, Uhland, W. Müller und R. Burns, mit Pianoforte. Drittes Heft. 1 Rthlr.
KULENKAMP, G. C. Rondino über zwei Motive aus Czaar und Zimmermann, für Pianoforte. Op. 57. 10 ggr.
MARSCHNER, H. Frühlingsliebe von Fr. Rückert, mit Pianoforte. Zweites Heft. Op. 113. 1 Rthlr. 4 ggr.
SAUERBREI, J. W. C. C. Das Sträusschen. Vier leichte Walzer für Pianoforte zu 4 Händen. Op. 20. 10 ggr.
SCHACHT, M. Walzer: Nro 15 und 24 à 8 ggr.
— Galopps: Nro 16 à 19, 23, 25 à 29 à 4 ggr.
— Schottische Tänze: Nro 20 und 30 à 4 ggr.
— Tyroler- (Jägerschottische) Tänze Nro 21 und 22 à 4 ggr.
NB. Für Orchester sind diese Tänze durch die Verlagshandlung in Abschrift zu beziehen.

Neue Musikalien

welche im Verlage

der Grossherzoglich Hessischen Hof-Musikhandlung

von ***B. Schott's Söhnen*** *in* ***Mainz.***

erschienen,

und durch alle Musik- u. Buchhandlungen zu beziehen sind.

Piano-Forte.

mit Begleitung.

	fl.	kr.
DE BÉRIOT et WOLFF Six Duos pour Piano et Violon sur des motifs originaux:		
Nro 1. Fantaisie.	1	12
» 2. Thême varié	1	12
» 3. Impromptu.	1	12
» 4. Fanteisie.	1	12
» 5. Rondeau.	1	12
» 6 Bolero.	1	12
DÖHLER, Th. Souvenir de Naples, Tarentelle pour Piano et Violon. Op. 46.	2	24
DREYSCHOCK, A. Morceau de concert avec accomp. d'Orchestre. Op. 27.	5	24

	fl. kr.
KÜFFNER, J. 68me Potpourri pour Piano et Flûte ou Violon sur Marino faliero. Op. 316.	1 48
LINOBLAD, A. Duo pour Piano et Violon. Op. 11.	3 36
LOUIS, N. Andante et Rondo pour Piano et Violon sur Don Pasquale. Op. 131.	2 24
VIEUXTEMPS, H. Grande Sonate pour Piano et Violon. Op. 14.	4 48

Zu vier Händen.

AUBER. La part du diable, opéra complèt.	7 12
— Idem, Ouverture.	1 12
BERTINI, H. Duo brillant sur le part du diable. Op. 148.	1 48
BURGMÜLLER, Fr. Galop et Valse sur le Roi d'Yvetot. Op. 81, arr. Nro 1 et 2. Chaque	1 12
— La fête aux champs. Quadrille.	1 —
La fête au couvent. Quadrille.	1 —
DONIZETTI. La fille du régiment, opéra complèt.	7 12
LOUIS, N. Variations brillantes sur des motifs de Don Pasquale. Op. 134.	1 21
THALBERG, S. Graciosa, romance sans paroles, arr.	— 45
WOLFF, C. Souvenirs de Rossini, grand duo. Op. 72.	2 —

Solos.

AMELOT, Me. Fantaisie-Caprice. Op. 2.	1 21
AUBER. La part du diable: 6 airs faciles par Adam.	— 54
— Idem, Mélange sur les motifs favoris.	1 12
— Idem, Opéra complèt.	5 24
BEYER, F. 2 Rondeaux faciles sur Belisario. Op. 60. Nro 1 et 2, chaque	— 45
— 8 Divertissements brillants et faciles sur Belisario. Op. 61. Nro 1 à 3, chaque	— 54
BURGMÜLLER, Fr. Fleurs mélodiques, 12 morceaux faciles et brillants. Op. 82.	4 48
— Idem, en 4 Suites, chaque	1 30
— Idem, séparément:	
Nro 1. Cavatine de la Niobe.	— 45
„ 2. Barcarolle de Bellini.	— 45
„ 3. Rondino-Valse.	— 45
„ 4. Fantaisie sur la marche du Crociato.	— 45
„ 5. Tarentelle.	— 45
„ 6. Variations sur une cavatine de Bellini.	— 45
„ 7. Rondino sur un air suisse.	— 45
„ 8. Valse favorite.	— 45
„ 9. Fantaisie sur la Straniera.	— 45
„ 10. Introd. et Rondo sur un thème écossais.	— 45
„ 11. Souvenirs d'Ecosse, Fantaisie.	— 45
„ 12. Rondino sur un thème de Donizetti.	— 45
— Valse et Galop sur le Part du diable. Op. 83. Nro 1 et 2, chaque	— 54

(Fortsetzung im nächsten Hefte.)